Б.Д.Королев

Из литературного наследия
Переписка
Современники о скульпторе

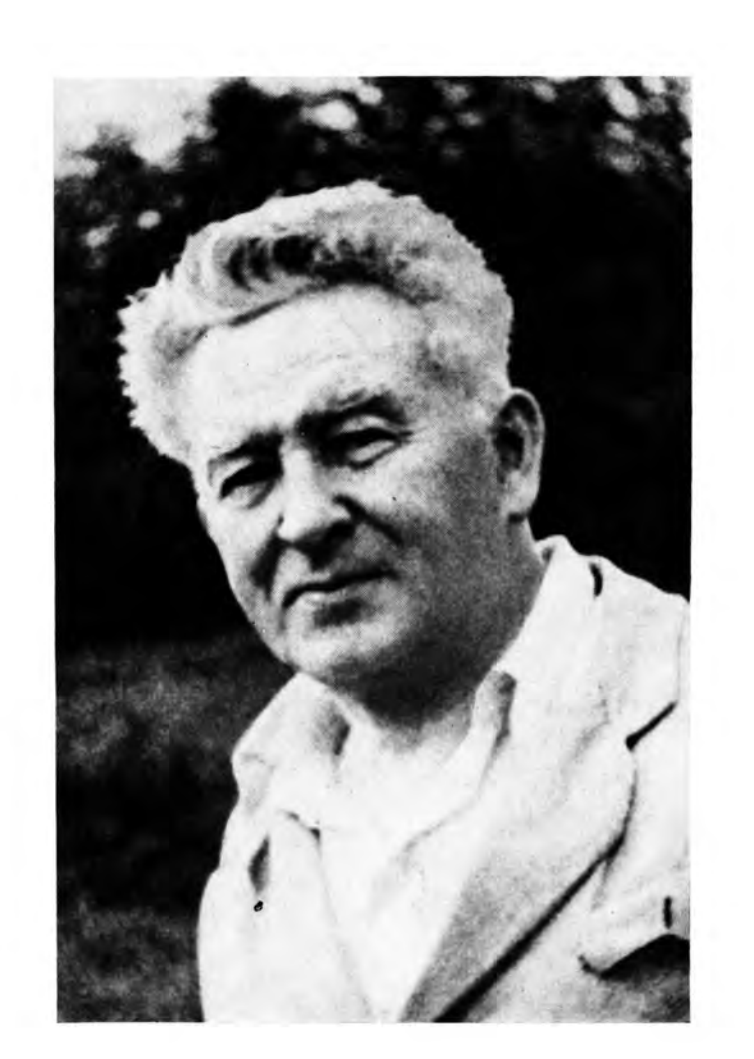


Б.Д.Королев

Из литературного наследия

Переписка

Современники о скульпторе



Б. Д. Королев

Из литературного наследия
Переписка
Современники о скульпторе

Составление, вступительная статья,
каталог и комментарии
Н.Н.Фоминой и О.В.Яхонта

Москва
«Советский художник»
1989

ББК 85.133(2)
К-66

Рецензенты
Н.М.Бабурина, Е.Б.Мурина,
кандидат искусствоведения
И.М.Шмидт

Авторы-составители выражают признательность покойной Людмиле Николаевне Королевой, передавшей им для работы архив Б.Д.Королева. а также благодарят наследников Королевых — Елену Николаевну Никольскую и Бориса Ионовича Васюкова — за помощь, оказанную при подготовке данного сборника.

К $\frac{4903010000-066}{084(02)-89}$ 17-89

ISBN 5-269-00037-7

Художник и его наследие

Творчество скульптора Бориса Даниловича Королева (1885—1963) было замечено художественной критикой как явление современное и оригинальное уже на первых выставках, в которых он начал участвовать в 1919 году. В последующее время (в тридцатые — сороковые годы) о нем были написаны монографические исследования ведущими советскими искусствоведами А.А.Сидоровым и Б.Н.Терновцом. Ими была определена роль Б.Д.Королева в советской скульптуре как выдающегося монументалиста, инициатора изучения и решения проблем синтеза искусств, мастера исторического портрета, профессионала, тонко владеющего выразительными средствами своего искусства, прекрасного организатора. А.А.Сидоров справедливо утверждал, что «историк, который захочет разрабатывать события тех дней на фронте искусства, будет часто встречать его [Королева] имя» [1].

[1] *Сидоров А.А.* Борис Данилович Королев. М., 1934, с. 29.

И вместе с тем укажем, что в разные десятилетия его творчество оценивалось критикой по-разному. Так, например, в 1950-е годы Королев наряду с В.А.Фаворским, С.В.Герасимовым и другими художниками был причислен к «формалистам», что отразилось самым неблагоприятным образом на его творчестве последних лет. Его работы не принимались на выставки, он вынужден был прекратить преподавательскую деятельность.

Значительно бóльшую объективность в представление о творчестве скульптора внесла персональная выставка его произведений 1958 года, которая вызвала многочисленные положительные отзывы и обстоятельные рецензии (см. библиографию в настоящем сборнике).

После этой выставки Л.С.Бубновой была подготовлена новая монография о творчестве Королева (М., 1968), явившаяся последней искусствоведческой работой, в создании которой принимал участие и сам скульптор. В его архиве сохранился экземпляр рукописи с правкой и замечаниями. Монография интересна и тем обстоятельством, что при жизни художника автор оказался в положении не столько критика, сколько историка искусства. На долю Бубновой выпала задача определить место Королева в советском искусстве с позиций уже шестидесятых годов.

Новому этапу изучения Б.Д.Королева содействовали персональные выставки, организованные уже после смерти художника в Музее-усадьбе «Абрамцево» (1977) и в Доме художника в Москве (1978). На них искусство скульптора было представлено наиболее полно. И это способствовало дальнейшему и более пристальному изучению его наследия.

Творческие интересы Королева были многообразными. Он был скульптором, прошедшим с русским советским искусством основные этапы его развития. Вместе с тем он — и педагог, и общественный деятель, творчест-

вом своим в значительной степени определявший магистральный путь исканий и достижений советской скульптуры на протяжении двадцатых — сороковых годов.

Настоящий сборник — первая попытка представить все стороны деятельности Королева.

Литературно-художественное наследие раскрывает личность художника, в котором диалектически сочетались эмоциональность и рационализм, стремление освоить, понять, проанализировать явления общественной и художественной жизни. Как правило, с первых шагов эмоциональное начало опережало анализ. Так, лично столкнувшись с вопиющей социальной несправедливостью, царившей в России, он отдался революционной борьбе накануне событий 1905 года. В тюрьме начался длительный период углубленного изучения истории революционного движения и философии.

Творческий путь Королева с самого начала определяется его мировоззренческой позицией. Он пришел в искусство, будучи сложившейся личностью с романтическими идеалами и убеждениями, которые пронес через всю жизнь. Почувствовав тягу к искусству, но еще не определившись окончательно в этой области, он был уже одержим переживаниями по поводу места искусства и роли художника-творца в жизни общества.

Королев рано осознал значение жизненного и эстетического опыта в становлении художника. Живя в 1906 году в Петербурге (нелегально, после ареста), он изучал труды искусствоведов и философов — Вельфлина, Рейнака, Любке, Гамана, Кон-Винера, обдумывал впечатления от прослушанных музыкальных произведений, увиденных спектаклей, произведений изобразительного искусства, о чем можно судить по записным книжкам и письмам. В 1913 году он писал жене из Италии: «Для искусства надо иметь большое в душе <...> То, стоящее в душе, чего мы так хотим, лежит не в занятиях искусством, а в нас и в той сути идей, которую нашли в том, в чем искали, переработали в своей душе и наконец выявили в искусстве».

Определив свой путь в 1907—1908 годах («если я буду художником, то художником пластически скульптурного искусства»), Королев целенаправленно и самоотверженно осваивает рисунок и скульптуру сначала в частных студиях, затем в Училище живописи, ваяния и зодчества, работает над первыми своими произведениями; изучает в университете историю искусства, а также самостоятельно осваивает зарубежное классическое и современное искусство.

В произведениях, созданных на протяжении 1908—1917 годов, ярко выражено стремление к творческому переосмыслению как классического наследия, так и поисков современных художников. В этом процессе была своя логическая последовательность. Увлечение Возрождением сменилось вниманием к архаике и искусству Древней Греции, которое до конца своих дней скульптор считал непревзойденным. Особенно плодотворным, органичным для складывающегося художника было открытие им Родена. Под сильным впечатлением от роденовского «Бальзака» Королев создает портрет Ф.А.Степуна, получивший одобрение современников. Обладая живописной выразительностью формы,

соответствовавшей характеру модели, портрет Ф.А.Степуиа не отличался архитектоничностью. По-видимому, Королев почувствовал этот недостаток и обратился к истокам ваяния — скифским «бабам». Судя по сохранившимся рисункам, фотографиям и нескольким работам, он внимательно изучал и копировал скифское искусство и не без его влияния создал в 1915 году ряд торсов. Параллельно с поисками конструктивности Б.Д.Королев работал над проблемами цвета и колорита в скульптуре. Это дало возможность в серии этюдов 1915—1916 годов совместить конструктивность, полновесность формы с тонким живописно-пластическим вйдением натуры.

На протяжении всей жизни Королев «не стесняется» своих привязанностей в искусстве. Постоянно ощущается его интерес к импрессионизму, а несколько позже к творчеству художников «Бубнового валета». Едва ли не решающую роль в становлении творческого кредо Королева сыграл краткий период занятий в студии И.И.Машкова. Позже Королев вспоминал: «Думается, что Илья Иванович тогда уже почувствовал мое увлечение им как художником, его восприятием, пониманием натуры. Это было не увлечение мастерством уже большого мастера, его сильной техникой, особыми приемами. Нет! Это было не увлечение, а именно понимание его склада как художника, понимание его формы, компоновки, его фактуры и его пластического объема».

Влияние Машкова сказалось не сразу, как бы в два этапа, пройдя через сложный процесс переосмысления знаний, полученных из разных источников. Сначала занятия в классе скульптора С.М.Волнухина отодвинули на второй план школу Машкова; но уже в серии этюдов 1916 года принципы вйдения натуры, развитые системой преподавания Машкова, очевидны: форма берется крупным объемом, единой массой, в неожиданных ракурсах. Скульптор любуется чувственностью и пластической выразительностью натуры. Такой подход к натуре определил место, которое в двадцатые годы Королев занял среди живописцев на выставках картин бывших «бубнововалетцев», а позже на выставках Общества московских художников (ОМХ). Влияние искусства Машкова было самым устойчивым и плодотворным. Это ощущается даже в последних произведениях Королева.

Параллельно на протяжении 1913—1927 годов шли поиски новых структурно-конструктивных средств пластической выразительности. Начав эксперименты в этой области, Королев очень скоро увлекся проблемой содержательного, осмысленного, программного значения архитектонических возможностей скульптуры, опираясь на теоретические труды кубистов.

Сразу после Великой Октябрьской социалистической революции Королев активно включается в общественно-художественную жизнь. Будучи фактическим руководителем Московского профсоюза скульпторов-художников, он становится одним из организаторов работ по осуществлению ленинского плана монументальной пропаганды; создает Комиссию синтеза скульптуры и архитектуры, которая вскоре объединила и живописцев (живскульптарх); возглавляет Артель скульпторов, куда входят известные ар-

хитекторы и живописцы (члены синскульптарха-живскульптарха) наряду со студентами Вхутемаса. Разработка идей синтеза поглощает Королева. Он создает множество архитектурных рисунков и проектов, по которым можно судить о его понимании синтеза архитектуры и скульптуры: скульптура — искусство, одухотворяющее архитектуру; архитектурные образы на этих рисунках подобны скульптуре.

Королев стремился к теоретической обоснованности поиска. В 1920 году он становится членом Института художественной культуры (ИНХУК)для целенаправленного исследования основных элементов скульптуры на основе произведений разных эпох и продолжения работы над проблемами синтеза искусств.

В первые послереволюционные годы Королеву, как и многим другим деятелям искусства, представлялось, что новое содержание требует качественно новых средств пластической выразительности. Это, в частности, иллюстрирует анкета 1918 года, разработанная Московским профсоюзом скульпторов-художников для оценки проектов памятников, создававшихся в соответствии с ленинским планом монументальной пропаганды: «Есть ли в нем элементы нового? Отвечает ли памятник пластической культуре? Обладает ли законом деформации форм? Обладает ли композицией объемов? Выражает ли монументальность? Есть ли в нем острая необходимость для пролетариата?» Выполненные в 1918—1920 годах памятник М.Бакунину, проекты памятников К.Марксу и «Освобожденному труду» были сделаны в соответствии с данными критериями.

Творческие поиски Королева отражали острое желание «сделать скульптуру достоянием масс». Так, пространственная композиция памятника Бакунину призвана была раскрыть идею, начертанную на пьедестале: «Дух разрушения есть созидающий дух». Метафоричность «Бакунина» созвучна художественно-образному строю проекта Башни III Интернационала В.Татлина, созданного позднее.

Многочисленные архитектурные рисунки Королева, сделанные в короткий период работы живскульптарха, явились теми произведениями скульптора, которые получили международную известность — они экспонировались на Первой русской художественной выставке в Берлине и Голландии.

Таким образом, к началу 1920-х годов определились основные направления творческих интересов скульптора: романтизм образов, связь пластических форм с окружающим пространством, с архитектурой. Целостность творческой индивидуальности Королева определяется постоянным стремлением воплотить социальное содержание посредством художественно-образной согласованности пространственных искусств.

Эта идея была реализована в крупнейших произведениях Королева: памятниках Борцам революции в Саратове, Н.Бауману в Москве, В.И.Ленину в Ташкенте, проекте памятника А.Желябову для Ленинграда. По концепции Королева, синтез — это единство видов искусства с их характерными особенностями: плоскость, как правило, — рельеф; объем — скульптура; пространство — архитектура и окружающая среда; слово — литературные

тексты на пьедесталах, а также программы памятников (в ряде случаев опубликованные), в которых излагалось содержательно-метафорическое значение каждого пластического и архитектурного компонента.

В архиве Б.Д.Королева сохранились разрозненные страницы записей, пометок, черновиков, относящихся к деятельности живскульптарха и Артели скульпторов. По ним можно представить в какой-то мере проблемы, поднимавшиеся на заседаниях. В одном из блокнотов есть запись: «Композиция — синтез идеального выражения и формального выявления: 1. Работа над темой и содержанием предполагаемой к осуществлению скульптуры. 2. Изучение условий места и материала. 3. Разработка эскиза и модели. 4. Исполнение подготовительных работ (отдельные элементы композиции, чертежи, рисунки, этюды). 5. Исполнение произведения скульптуры в материале». В этой записи названы основные стадии работы над памятником, которых неукоснительно придерживался Королев и в собственном творчестве и при руководстве скульпторами.

Единство скульптуры, архитектуры, окружающего пространства было практической задачей Королева прежде всего в процессе поисков согласованиости между скульптурой и архитектуриым пьедесталом, начиная с проектов памятников К.Марксу н «Освобождеиному труду» (1919—1920), в которых пьедестал выступал как активная часть пластического образа.

В памятнике Борцам революции в Саратове архитектурный пьедестал выражает конкретные идеи и в то же время является частью синтетического художественного образа. В программе этого памятника, опубликованной в газетах и в специальной брошюре (см. библиографию в настоящем издании), Королев объяснил метафорическое значение каждой архитектурной формы. Их наивно-иллюстративный смысл отвечает духу того времени. В саратовском памятнике, который воспринимается как «драматически-напряженный монумент» (слова И.Хвойника), скульптор добился главного — художественно-образного единства пьедестала и статуи рабочего.

При проектировании памятников А.Желябову, А.Пушкину, М.Горькому, скульптурного оформления Центрального стадиона в Измайлове (Москва) уже условия конкурса ставили перед автором иовые, прежде всего пространственные задачи. Детально разработанный проект памятника А.Желябову для Ленинграда открывал возможности гармонического согласования современной скульптуры с архитектурой Зимиего дворца Растрелли. Пластический и содержательный ключ к этому решению подсказало классическое наследне: творчество Микеланджело, архитектурные ансамбли западноевропейского барокко. Памятник должен был тактично вписаться в ансамбль города.

При работе над памятником В.И.Ленину в Ташкенте Королев прежде всего учитывал, что монумент вождя должен стать идейно-смысловым и пластическим центром главной площади столицы Узбекистана. В этом произведении монументальная статуя и архитектурное основание важны и значительны по-своему. Убедительное единство достигалось противопоставлением выразительных возмож-

ностей каждого из искусств и контрастом используемых материалов: бронзы, гранита, мрамора.

Проблему исторического портрета Королев решал путем изучения прежде всего документов, произведений искусства, а также человеческих типов и характеров. Яркими примерами такого подхода к созданию образа является процесс работы над памятниками Н.Бауману и Л.Толстому. Лишь после нескольких лет работы над образом Баумана, когда скульптору удалось решить портрет революционера, было найдено решение памятника, удовлетворившее Б.Д.Королева. При работе над памятником Толстому художник параллельно с изучением наследия писателя искал современников Толстого, людей, в облике которых сохранились черты той эпохи. Закономерно поэтому возникали портреты сына писателя и крестьян окрестных деревень.

Такой путь давал возможность сочетать в памятнике архитектоническую монументальность и психологизм, раскрывавшийся обычно посредством лепки, определяемой Королевым как «колорит в скульптуре» (см. интервью Проппера в настоящем издании). В результате исторический портрет оставался самостоятельным художественным произведением, решенным языком станковой скульптуры, но он становился ключом к монументально-психологической и исторически достоверной трактовке образа в памятнике.

Увлеченность проблемами архитектоники имела существенное значение для работы в области станковой скульптуры. Самые, казалось бы, «живописные» по лепке произведения Королева всегда отличаются устойчивостью внутренней конструкции. Это качество объединяет произведения разных лет. Работа над обнаженной натурой являлась своеобразной лабораторией и в то же время давала подчас блестящие произведения, выполненные в мраморе, дереве, бронзе, в которых кредо скульптора выражалось с наибольшей свободой и полнотой. Очень важно, что все работы скульптор выполнял сам: он не только лепил, но сам ваял из мрамора, сам рубил в дереве, активно участвовал в литейном производстве. При этом выбор материала зависел от темы и определял выразительность художественного образа. Ярким свидетельством этого являются два портрета А.Желябова, выполненных в разных материалах (дерево и бронза). Б.Д.Королев считал, что во всех этих работах скульптор должен творить непосредственно, а не с помощью мраморщика или резчика.

На протяжении всего творчества проявлялся аналитический характер мышления Королева, об этом свидетельствуют его письма и пометки на полях книг и журналов, сохранившихся в семье художника. В тридцатые — сороковые годы, когда Королев возглавлял скульптурную секцию МОССХ, он часто выступал с анализом выставок советского искусства, принимал участие в обсуждении творчества любимых мастеров: О.Родена, А.С.Голубкиной, С.Д.Лебедевой, А.Т.Матвеева, И.И.Машкова и других.

Важным результатом творческой, педагогической и теоретической деятельности Б.Д.Королева явилось создание Учебного пособия по скульптуре, подготовленного к публикации на протяжении 1950-х годов и одобренного специалистами.

Учебное пособие является уникальным трудом в области художественного образования, превосходящим по своему практическому значению работы других скульпторов в этой области. Книги и статьи А.С.Голубкиной, В.А.Ватагина, В.Н.Домогацкого, И.С.Ефимова касались отдельных сторон деятельности скульптора, особо волновавших конкретного автора, и не ставили учебно-методических задач. Работы Г.И.Кепинова, И.М.Чайкова, И.В.Крестовского, Д.Бройдо, Н.В.Одноралова ограничены изложением чисто технических задач ремесла (инструменты, материалы, процессы формовки и т. д.). Лишь одна книга французского педагога Э.Лантери «Лепка», вышедшая в русском переводе после смерти Б.Д.Королева, излагает методы, соответствующие первому этапу обучения по программе Королева.

Б.Д.Королев целенаправленно и последовательно в каждой части своего Учебного пособия уделяет внимание формированию личности скульптора, его мировоззрения с целью «развивать в нем ростки художественно-творческих устремлений, творческих исканий и аналитически-творческого отношения к живому человеку». Предпосылкой творческого развития будущего скульптора является, по мнению Королева, его художественная одаренность, о чем свидетельствует способность к пластике. В Учебном пособии дается авторское определение понятиям «пластика» и «пластичный» через совокупность конкретных «свойств скульптурного произведения и характера моделировки форм», под которой понимается «связующая их непрерывность — гибкость и мягкость перехода от одной формы к другой, и точность границ объема форм, и последовательность их расположения в пространстве и т. п.». «Основное для скульптора — чувство общей массы, чувство объемности форм и глубины пространства», — утверждает Королев.

Все публикуемые в настоящем сборнике педагогические труды Королева объединены общей задачей творческого развития студента. Учебное пособие излагает конкретную методику ее осуществления. Так, на протяжении всего курса обучения проводится принцип чередования творческих и учебных заданий. В то же время творческая задача, хотя бы в малой степени, обязательно ставится перед учащимся и при работе над, казалось бы, чисто учебными заданиями. Например, копирование гипсов рассматривается как учебно-творческая задача постижения индивидуальности древнего мастера, представлений об идеале человеческой красоты, свойственных конкретной исторической эпохе. Усилия педагога необходимо направить на развитие в учащихся сознательного отношения к пластическому замыслу, чему должна способствовать система заданий. «Если учащийся, копируя образец, — пишет Королев, — должен угадывать тот путь, которым шел автор произведения, — то, начиная сам лепить с живой модели, он должен самостоятельно начертить себе путь, которым постепенно будет воссоздавать голову, бюст или фигуру позирующей ему натуры».

Большое внимание уделял скульптор-педагог культурному росту учащихся. В процесс обучения органично входит освоение художественного наследия.

Содержание учебника раскрывает художественные

пристрастия Королева, интересные и с позиции изучения творчества самого скульптора, и с точки зрения оценки его индивидуальности как педагога. Скульптор постоянно обращается к анализу искусства Древней Греции, классической русской скульптуры, стремясь формировать вкус молодого художника на лучших образцах.

Многообразие видов деятельности скульптора, которое осваивается в процессе обучения, — еще одна важная особенность данного пособия. В этой педагогической позиции находит развитие и завершение проблема синтеза искусств, волновавшая Королева на протяжении всей жизни. Он предлагает методику последовательной подготовки будущих скульпторов к работе в содружестве с архитекторами.

Королев неоднократно обращается к вопросам психологии творчества, к сложнейшей педагогической задаче индивидуального подхода к учащимся, особо актуальной в области художественного образования в наши дни.

Составители надеятся, что публикуемые в настоящем сборнике материалы помогут полнее представить творчество Б.Д.Королева, определить более точно его место в истории советского искусства, а также в отечественной художественной педагогике.

Н.Н.Фомина
О.В.Яхонт

Летопись жизни и творчества Б.Д.Королева

1885	родился 28 декабря 1884 (10 января 1885) в Москве; у Даниила Григорьевича и Екатерины Александровны Королевых — пятый ребенок. Отец — служащий в торговом доме.
1896—1903	учится в московской третьей гимназии. «По воскресеньям часто ходил в Строгановское училище, где по этим дням давали разрешение рисовать с гипса и чертить под руководством дежурных преподавателей, и много рисовал дома и лепил» (из автобиографии 1951 года)
1903	учится в Московском университете на естественном отделении физико-математического факультета, занимается анатомией у профессора П.Карузина
1904—1905	участвует в революционном движении
1905, 1 мая —	первое выступление перед рабочими
31 июня —	арестован и заключен в одиночную камеру Таганской тюрьмы
1906, 13 января —	вновь арестован и препровожден в пересыльную тюрьму. Ссылка в Туруханский край заменена четырехлетней высылкой за границу. Уехал в Швейцарию, но через месяц вернулся в Россию и вновь повел политическую работу подпольно; жил по чужому паспорту
сентябрь — декабрь —	работает конторщиком в Петербурге; занимается самообразованием, изучает философию
1907	возвращается в Москву, живет по чужому паспорту. Занимается на курсах искусств при гимназии Бесс, где преподавали Ф.И.Рерберг, С.В.Ноаковский, рисунок вел Н.П.Ульянов; участвует в литературных кружках, занимается музыкой
1908—1910	занимается в частных мастерских: рисунком и лепкой у художника В.Н.Мешкова, скульптурой в мастерской Марии Блок. Первые работы в скульптуре: «Скорбь», «Коленопреклоненная»
лето —	проводит под Сочи, где занимается скульптурой
1910	легализуется
весна —	совершает поездку во Францию и Германию, где посещает крупнейшие музеи и выставки



1. В мастерской Училища живописи, ваяния и зодчества. Начало 1910-х гг.
На первом плане И.С.Ефимов и Б.Д.Королев

лето —	занимается в студии И.И.Машкова
осень —	поступает в головной класс профессора С.М.Волнухина скульптурного отделения Училища живописи, ваяния и зодчества Вновь поступает в Московский университет на открывшееся отделение истории искусств и археологии филологического факультета
1911, 23 апреля —	получено разрешение «на отсрочку по воинской повинности, для окончания образования, до 30-летнего возраста»
1912, 13 сентября —	женится на Людмиле Николаевне Никольской. Изучает собрание открывшегося в Москве Музея изящных искусств. Получает 1-ю категорию за композицию «Снятие с креста»
1913	поездка в Австрию, Италию, Францию, Испанию, Англию, Германию. Изучение музеев, посещение выставок и мастерских современных художников (П.Пикассо, А.Архипенко, Э.Бернара, О.Мещанинова). Начало педагогической деятельности
1915	«окончил курс высшего класса и <...> состоит в числе учащихся, исполняющих самостоятельную работу для

получения звания художника скульптуры» (документ № 218 Московского художественного Училища живописи, ваяния и зодчества от 13 мая 1916. Архив Б.Д.Королева); в списках Училища числился до 1917

1916 создает серию работ с обнаженной натуры

1917, март — участвует в создании и руководстве Московского профессионального союза скульпторов-художников [1]

[1] См. ст.: *Астафьева М.В.* Материалы о московском профессиональном союзе скульпторов-художников.— В сб.: ГТГ. Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1974, с. 308—322; о целях и задачах Союза см.: Устав московского профессионального союза скульпторов-художников. М., 1918. Союз возник в марте 1917; в 1919 объединился с другими профессиональными союзами в Рабис (профессиональный союз работников искусств).

декабрь — становится секретарем Союза

1918, январь — участвует в разработке устава Московского профессионального союза скульпторов-художников, принятого на общем собрании 19 января и в котором определены цели Союза:

1. Содействие развитию скульптуры в России.
2. Защита скульптурных произведений и памятников старины.
3. Объединение скульпторов-художников для защиты своих профессиональных интересов.

Принимает активное участие в праздничном оформлении Москвы к 1 Мая (см.: Агитационно-массовое искусство. Оформление праздников. М., 1984, с. 52).

15 августа — между Московским профсоюзом скульпторов-художников и отделом ИЗО Наркомпроса подписан договор на выполнение памятников в Москве по ленинскому плану монументальной пропаганды.

Член коллегии отдела ИЗО Наркомпроса; участвует в организационной работе по осуществлению плана монументальной пропаганды.

Привлечен к работе в Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины.

Организует снятие памятника генералу Скобелеву на Советской площади

1918—1919 работает над проектами памятников К.Марксу и М.А.Бакунину для Москвы

1919, март — участвует в выставке проектов памятника К.Марксу по первому конкурсу, организованному Моссоветом [2].

[2] Первый конкурс на памятник К.Марксу для Москвы был организован комиссией Моссовета по снятию и постановке памятников. Привлечены были скульпторы Н.А.Андреев, А.Н.Блажиевич, А.М.Гюрджян, Б.Д.Королев, С.Д.Меркуров. Вне конкурса представили свои эскизы Н.А.Андреев, М.Г.Жураковский (см.: *Искусство*, 1939, № 1, с. 41).

май — при коллегии ИЗО Наркомпроса организует Комиссию скульптурно-архитектурно-живописного синтеза

30 мая — заседание Комиссии скульптурно-архитектурного синтеза, на котором вырабатывается программа ее деятельности.



2. Артель скульпторов под руководством Б.Д.Королева 1919—1920. Москва
Слева направо: Б.Королев, Н.Докучаев, М.Маркузе, С.Абрамова, И.Голосов, Н.Ладовский, служащий, И.Данилова, Г.Мапу, А.Рухлядев

Первоначально комиссия занимается вопросами скульптурно-архитектурного синтеза (синскульптарх); в нее входят: один скульптор — Б.Королев (председатель комиссии) и семь архитекторов — С.Домбровский, Н.Исцеленов, В.Кринский, Н.Ладовский, Я.Райх, А.Рухлядев, В.Фидман. Большое влияние на творческие поиски архитекторов оказывает Королев

лето — заканчивает сооружение памятника М.Бакунину (см.: *Искусство,* 1919, № 6, с. 4).
Работает помощником главного мастера во Вторых Государственных свободных художественных мастерских, т. е. ассистентом А.Т.Матвеева

декабрь — основывает при Государственных художественных мастерских Артель скульпторов, в которую наряду с активными членами скульптарха вошли скульпторы, архитекторы и студенты; в конце года в синскульптарх входят художники А.Родченко и А.Шевченко. Комиссия стала называться комиссией живописно-скульптурно-архитектурного синтеза (живскульптарх) [3]

3
См. об этом и об Артели скульпторов: *Хан-Магомедов С.О.* Первая новаторская творческая организация советской архитектуры (синскульптарх-живскульптарх 1919—1920).— В сб.: Проблемы советской архитектуры, вып. 2. М., 1976; *его же.* Живскульптарх.— *Декоративное искусство СССР,* 1978, № 5, с. 32—35; *его же.* Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre. Pionere der sowjetischen Architektur. Dresden, 1983, S. 68—69.

1920 — работает над проектом памятника «Освобожденному труду» и вторым вариантом памятника К.Марксу. Входит в артель «Монолит» [4]

4
См. об этом: *Виноградов Н.Д.* Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве.— *Искусство*, 1939, № 1, с. 44 («К этому времени из скульпторов организовывались коллективы — производственные кооперативы; так, при отделе ИЗО Наркомпроса были организованы артели «Рельеф», «Куб», «Монолит» и др. Последней была поручена работа по проведению конкурса на памятник «Освобожденному труду». Организатором и руководителем этого коллектива был молодой скульптор А.Н.Блажиевич»); *Сарабьянов Д.В.* Алексей Васильевич Бабичев. Художник. Теоретик. Педагог. М., 1974, с. 15 («Бабичев <...> был одним из организаторов «Монолита». В него входили В.Мухина, С.Коненков, Н.Крандиевская, Б.Королев, М.Страховская, А.Златовратский, Б. Терновец, В.Попова, А.Блажиевич <...> А.Кудинов»).

февраль — участвует во втором закрытом конкурсе на памятник К.Марксу [5]

5
«К участию в этом конкурсе были приглашены <...> Б.Д.Королев, а также скульпторы С.С.Алешин, А.М.Гюрджян, С.В.Кольцов, С.А.Мезенцев, входившие в незадолго до того созданный коллектив «Рельеф». Срок конкурса на составление проекта памятника был установлен очень короткий — всего 7 дней <...> За день до окончания срока представления об этом конкурсе узнал и С.Д.Меркуров, который тоже представил свой проект. Жюри под председательством А.В.Луначарского постановило выдать премию С.С.Алешину и трудовому коллективу «Рельеф», а СНК рекомендовать на выбор для сооружения памятника проекты С.С.Алешина, трудового коллектива «Рельеф» и скульптора Б.Д.Королева. Отделом ИЗО Наркомпроса были также приобретены модели памятника, выполненные С.Алешиным, Б.Королевым, С.Мезенцевым, трудовым коллективом «Рельеф» (В.И.Ленин и изобразительное искусство. Автор-составитель В.В.Шлеев. М., 1977, с. 336—337).

3 апреля — принят в члены Московского института художественной культуры (ИНХУК) [6].

6
Московский институт художественной культуры (ИНХУК, 1920—1924). Подробнее см.: *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы.— В сб.: Советское искусствознание'80/2. М., 1981, с. 332—366.

К 1 Мая участвует в подготовке и оформлении торжеств при закладке памятника «Освобожденному труду». Участвует в выставке конкурсных проектов на памятник «Освобожденному труду» в Москве

лето — участвует в выставке работ коллектива живописно-скульптурно-архитектурного синтеза 1919—1920 гг. в Москве.

с 20 сентября — профессор скульптурного факультета Московских Государственных художественно-технических мастерских [7]

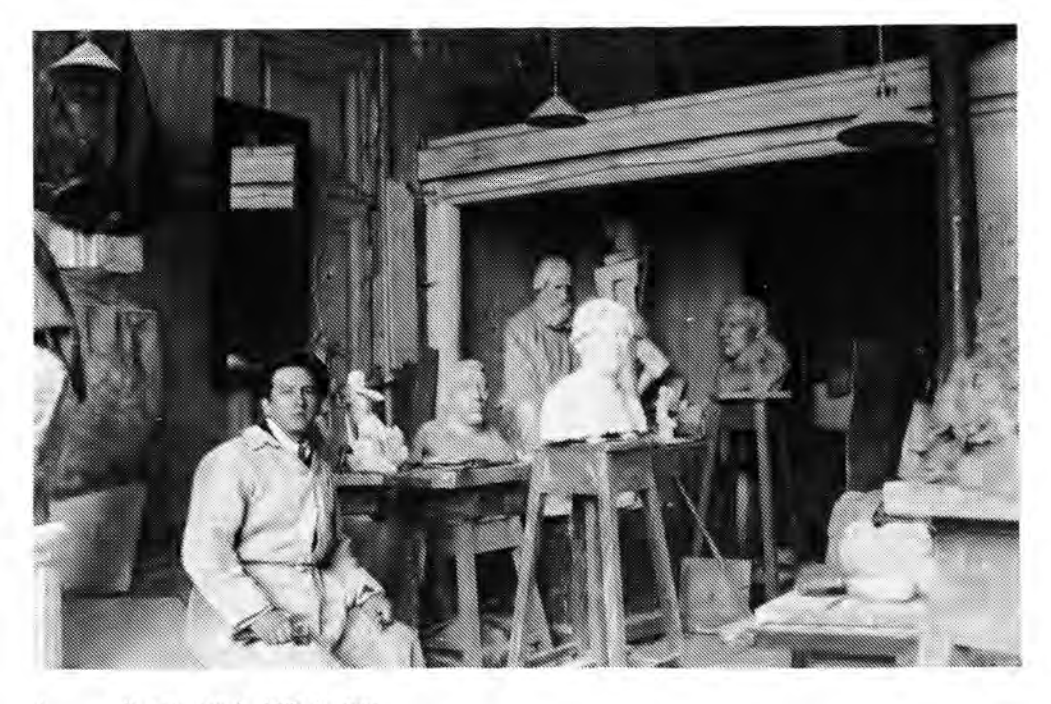
7
29 ноября 1920 декретом Совета Народных Комиссаров путем слияния Первых и Вторых государственных свободных мастерских были образованы Московские высшие государственные художественно-технические мастерские (Вхутемас), где Королев продолжал преподавательскую работу.

1921 — профессор и декан скульптурного факультета Вхутемаса. Участвует в выставке «Мир искусства»

1922, осень — впервые участвует в выставке за рубежом (Первая русская художественная выставка — Берлин, галерея Ван-Димен) в качестве автора архитектурных рисунков [8]

8
См.: *Лапшин В.П.* Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год. — В сб.: Советское искусствознание'82/1. М., 1983, с. 330—362; *Коккинаки И.* К вопросу о взаимосвязи советских и зарубежных архитекторов в 1920—1930-е годы. — В сб.: Вопросы советского изобразительного искусства. М., 1976, с. 354, 355.

1923, май —	участвует в Выставке картин, организованной бывшими участниками «Бубнового валета» и примкнувшими к ним художниками других течений (И.Э.Грабарь, А.Д.Древин, П.П.Кончаловский, Б.Д.Королев, А.В.Куприн, А.В.Лентулов, И.И.Машков, А.А.Осмеркин, Н.А.Удальцова, Р.Р.Фальк, Г.В.Федоров). Участвует в конкурсе на проект советского серебряного червонца
1923—1924	участвует в развернувшейся во Вхутемасе борьбе вокруг реорганизации Основного отделения и пересмотра учебных программ
1924, март —	участвует в Выставке картин, организованной Российским обществом Красного Креста
июнь —	участвует в XIV Международной выставке искусств в Венеции. Участвует в заседаниях (12 и 21 июня) группы художников (бывших «бубнововалетцев»), на которых обсуждаются события во Вхутемасе и вопрос об учреждении выставочной организации — будущего общества «Московские живописцы». Входит в число членов-учредителей этой организации
сентябрь —	работает над проектом памятника Борцам революции в Саратове
октябрь —	проект памятника Борцам революции получает одобрение участников 2-й сессии ЦИК РСФСР; выступая на ней, А.В.Луначарский сказал, что «проект Саратовского памятника Борцам революции является мировой революционно-художественной редкостью по идейному содержанию и по всем его особенностям. Не случайно представители других городов СССР на этой сессии высказывали большое желание построить памятник в своих городах по этому проекту, так как он действительно является интернациональным и отражает революционную эпоху последних 20 лет» (Материалы по постройке памятника Борцам революции в гор. Саратове. Саратов, 1924, с. 1)
1925	работает над проектом памятника В.И.Ленину для Тулы
май —	участвует в выставке художественных произведений живописцев и скульпторов общества «Московские живописцы». Уволен из Вхутемаса
сентябрь — октябрь —	Работает в Саратове над памятником Борцам революции
20 декабря —	открытие памятника Борцам революции в Саратове
1925—1926	работает над портретом В.И.Ленина (мрамор, Центральный музей В.И.Ленина)



3. В мастерской. 1925. Москва

1926, май — участвует в Государственной художественной выставке современной скульптуры.
Входит в объединение ОРС[9], становится членом его правления

9
ОРС (1926—1932) — Общество русских скульпторов, основанное в 1926 как московское общество, членами которого были В.А.Ватагин, В.Н.Домогацкий, И.С.Ефимов, Б.Д.Королев, С.Д.Лебедева, А.Т.Матвеев, В.И.Мухина, И.М. Чайков, И.Г.Фрих-Хар, И.Д. Шадр, С.Д.Эрьзя и другие. Устав Общества был утвержден 11 февраля 1927, поэтому первая выставка, фактически организованная ОРСом, по предложению Главнауки Наркомпроса, была названа Государственной выставкой современной скульптуры (см.: Отчет о деятельности ОРСа за 1926—27 гг. — В сб.: Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М., 1962, с. 236—239). Выставки ОРС состоялись в 1926, 1927, 1929, 1931.

лето — Участвует в VIII выставке АХРР[10] «Жизнь и быт народов СССР».

10
АХРР — Ассоциация художников революционной России (1922—1928). А.А.Сидоров пишет, что Б.Д.Королев «руководил скульптурной студией при АХРе» (*Сидоров А.А.* Борис Данилович Королев. М., 1934, с. 47).

Работает над проектом памятника Н.Э.Бауману для Москвы

15 июня — принимает участие в закрытом конкурсе на проект памятника Бауману вместе со скульпторами В.В.Лишевым, М.Г.Манизером, С.З.Мограчевым, И.А.Менделевичем. Жюри конкурса под председательством А.В.Луначарского постановило: «признать проект скульптора Б.Д.Королева

вполне отвечающим требованиям условий конкурса и подлежащим сооружению на Елоховской площади в Москве <...>»[11]

11
Цит. по: *Строев В.* К открытию монументального памятника Николаю Бауману работы скульптора Б.Д.Королева... М., 1931, с. 15.

21 июля — командируется в Дом Союзов и на Красную площадь для зарисовки Ф.Э.Дзержинского в гробу и похорон его (Удостоверение АХРР)

август — путешествие по Сванетии

1926—1927 работает над серией исторических портретов М.А.Бакунина, П.Л.Лаврова, А.И.Желябова. В прессе появляются многочисленные положительные отзывы о портрете А.И.Желябова

1927, 26 февраля — Институт В.И.Ленина принимает решение о тиражировании портрета В.И.Ленина работы Б.Д.Королева

апрель — участвует во 2-й выставке Общества русских скульпторов (ОРС).
Награжден дипломом на Международной выставке художественной промышленности и декоративных искусств в Монце-Милане (Италия).
Работает над проектом монумента Красной Армии.
Открытие надгробия Т.Нетте работы Б.Королева на Ваганьковском кладбище в Москве

1928, январь — участвует в выставке к десятилетнему юбилею Октябрьской революции.
Участвует в XVI Международной выставке искусств в Венеции

февраль — участвует в X выставке АХРР (к десятилетию РККА).
Принимает активное участие в организации нового художественного объединения — Общества московских художников (ОМХ)[12]. Входит в число членов-учредителей и первых действительных членов ОМХ.

12
В ОМХ вошли бывшие члены объединений «Московские живописцы», «Маковец», «Бытие». Состоялись две выставки ОМХ (1928, 1929).

Работает над циклом произведений в музее Л.Н.Толстого в Ясной Поляне; создает статую писателя

1929 участвует в художественно-кустарной выставке СССР (выставка-базар) в Нью-Йорке; в марте экспонировалась в Филадельфии, затем в Бостоне и Детройте.
Работает над эскизами памятников Октябрьской революции и Энтузиастам.
Работает над памятником В.И.Ленину для Переславля-Залесского

с 1 октября — профессор композиции скульптурного факультета Ленинградского Высшего художественного института

7 ноября — открытие памятника В.И.Ленину в Переславле-Залесском

1930, январь — едет в Архангельск в связи с заказом на памятник В.И.Ленину.

март — май — участвует в Первой выставке изобразительного искусства СССР в Стокгольме и Осло

июль — участвует в Выставке советского искусства в Берлине. Осуществляет памятник В.И.Ленину в г. Родники Ивановской области

1930—1931 участвует в XVII Международной выставке искусств (открыта в июне 1930 в Венеции, с 5 февраля по 12 апреля 1931 — в Цюрихе, с 19 апреля по 24 мая — в Берне)

1931 участвует в 4-й выставке ОРС. Работает над памятником Н.Э.Бауману для Москвы

31 октября — открытие памятника Н.Бауману на Баумансκой площади в Москве. Работает над памятником В.И.Ленину для Луганска и Миллерова (Донбасс)

1932 Работает над эскизом проекта памятника А.И.Желябову для Ленинграда [13]

13 См.: *Троицкий Н.* Памятник Желябову. — *Искусство*, 1969, № 1, с. 37—38. («В 1929 году, когда страна отмечала 50-летие партии «Народная воля», был создан общественный комитет по сооружению памятника Желябову. Почетным председателем комитета была избрана <…> Вера Фигнер <…> В конкурсе приняли участие крупнейшие мастера советской скульптуры <…> Пять вариантов эскизов проекта памятника Желябову выполнил <…> Н.А.Андреев».)

31 октября — вступает в Московский союз советских художников (членский билет № 1419); избирается членом правления МОССХ и председателем секции скульптуры. Участвует в юбилейной выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в Ленинграде

1933 начинает работу над проектом памятника В.И.Ленину для Ташкента

11 марта — Желябовский комитет принял решение заключить договор на скульптурную часть памятника Желябову с Б.Д.Королевым

весна — участвует в международной выставке «Женщины и дети» в Токио

июнь — участвует в выставке «Художники РСФСР за XV лет» в Москве (раздел скульптуры в Государственном музее изобразительных искусств). Участвует в конкурсе на памятник-маяк В.И.Ленину в Ленинградском порту

с 6 октября по 23 декабря —	лечение в Ессентуках и Кисловодске
1934	работает над памятниками В.И.Ленину для Ташкента, А.И.Желябову для Ленинграда
15 сентября —	зачислен старшим скульптором в Архитектурную проектную мастерскую № 6 (позже — № 1)
декабрь —	выступает с докладом на первом совещании архитекторов, живописцев и скульпторов в Москве по вопросу о синтезе искусств. Выход монографии: *Сидоров А.А.* Борис Данилович Королев. М., 1934
1935	работает над памятником А.И.Желябову
лето —	встреча с Роменом Ролланом и А.М.Горьким на даче Горького в Горках под Москвой
18 августа —	литейщик К.И.Миглиник сообщает из Ленинграда, что для памятника Желябову «две фигуры отлиты в бронзе, но не сварены, по просьбе Общества политкаторжан работы остановлены» [14]

14
«<...> получившая распространение в сер. 1930 гг. <...> искажающая историческую правду точка зрения на эпопею «Народной воли» помешала осуществленню этого проекта» (*Троицкий Н.* Указ. соч., с. 39).

21 декабря —	телеграмма из Ташкента с предложением приехать для уточнения проекта памятника В.И.Ленину
1936, 25 февраля — 1 мая —	находится в командировке в Ташкенте и Самарканде в связи с работой по установке памятника В.И.Ленину в Ташкенте
лето —	Всесоюзный комитет по делам искусств объявил конкурс на памятники Горькому в Москве, Ленинграде, г. Горьком. Работает над эскизами проектов памятников Горькому
27 августа —	привлечен к участию в конкурсе на проект скульптурного оформления Дворца Советов
15 ноября —	открытие памятника В.И.Ленину в Ташкенте
ноябрь —	участвует в выставке картин и скульптуры Ново-Абрамцевского творческого коллектива художников
1937	совместно с архитектором Н.Я.Колли выполнил скульптурно-архитектурный проект главного здания Центрального стадиона в Измайлове. Участвует в международной выставке «Искусство и техника в современной жизни», открытой с 24 мая по 23 ноября в Париже; получил почетный диплом. Работает над проектом памятника А.С.Пушкину для Ленинграда; встречается с В.В.Вересаевым

сентябрь —	участвует в выставке проектов памятннка А.С.Пушкиину для Лeнинграда, состоявшейся в Москве, в Музее изобразительных нскусств им. А.С.Пушкнна. Работает над проектамн памятников Н.В.Гоголю н Г.К.Орджонннкндзе для Москвы
1938	работает над статуей Горького для Парка культуры н отдыха нм. А.М.Горького в Москве. Назначается председателем Государственной экзаменацнонной комиссии скульптурного факультета Всероссннской Академин художеств
1939	работает над двумя шестиметровыми статуями физкультурннков, предназначенными венчать главные башии Центральиого стадиона в Измайлове в Москве
15 апреля —	приннмает участие в обсуждении выставкн проектов памятника В.И.Чапаеву
апрель —	участвует в выставке проектов памятников А.М.Горькому для Москвы н г. Горького. Назначается председателем Государственной экзаменационной комиссии скульптурного факультета Института живописи, скульптуры, архитектуры и искусствознания Академии художеств
июль —	принимает участие в работе V пленума правления Союза советских архитекторов; выступает с докладом «Скульптура Дворца Советов». Работает над проектом памятника В.В.Маяковскому для Москвы
1940	принят в Союз советских архитекторов
20 апреля —	выступает на творческом вечере архитектора А.В.Власова
15 июня —	освобожден от работы в должности руководителя скульптурного филиала Архитектурной проектной мастерской № 1 вследствне прекращения скульптурных работ.
сентябрь —	участвует в выставке скульптуры Московского Союза советских художииков в Москве, в Государственном музее изобразительиых нскусств имени А.С.Пушкнна
25 октября —	выступает с докладом на Всесоюзной конференцин по среднему художественному образованию, состоявшейся в Академии художеств в Лениииграде (см. в иаст. изд. раздел: Педагогические труды). Ведет курс скульптуры в Скульптурной студии управления по делам искусств Мосгорисполкома
ноябрь —	Выступает на вечере, посвященном 100-летию со дня рождения О.Родена и К.Моне, в Государственном музее нового западного искусства
1940—1941	работает над эскизом проекта памятника П.И.Чайковскому для Москвы

1941, январь —	участвует в выставке лучших произведений советских художников в Государственной Третьяковской галерее
февраль —	участвует в выставке эскизных проектов памятника П.И.Чайковскому
17 апреля —	Королеву предложено переработать проект памятника композитору
1941—1945	во время Великой Отечественной войны живет и работает в Москве и Абрамцеве
1942	работает над портретами маршала К.Е.Ворошилова, летчика С.И.Здоровцева, лейтенанта Шарова, партизанки
1943	работает над композицией «За Родину», портретами дирижера Н.С.Голованова, художника Д.С.Моора. Начинает работать над портретом Героя Советского Союза Гули Королевой, своей племянницы. Награжден грамотой правления и парторганизации Московского Союза советских художников за отличную общественную работу в условиях Великой Отечественной войны
1943—1944	участвует во Всесоюзной художественной выставке «Героический фронт и тыл», открытой с 8 ноября 1943 по 19 сентября 1944 в Государственной Третьяковской галерее
1944, 23 января —	выступает на творческом вечере С.Д.Лебедевой
31 октября —	принимает участие в вечере, посвященном десятилетию музея А.С.Голубкиной и 80-летию со дня ее рождения
1945	работает над портретом М.Ю.Лермонтова, а также портретными бюстами М.Я.Мудрова и Н.В.Склифосовского для Военно-медицинского музея в Ленинграде
1946	участвует во Всесоюзной художественной выставке, открытой с 19 января по 18 октября в Государственной Третьяковской галерее. Награжден дипломом президиума правления Всекохудожника на основании решения Республиканского жюри за проект монумента «Победа»
1947, февраль —	участвует в выставке, посвященной 10-летию со дня смерти Г.К.Орджоникидзе в Государственном музее Революции СССР. Работает над портретным бюстом дважды Героя Советского Союза А.Н.Ефимова для установки на его родине
апрель —	участвует в Весенней выставке произведений московских живописцев и скульпторов
ноябрь —	участвует во Всесоюзной художественной выставке в Москве
30 декабря —	принят на работу в должности педагога в Московское городское художественое училище

1948	работает над статьей «Анна Семеновна Голубкина». Выступает на чествовании А.Т.Матвеева. Работает над проектом памятника Герою Советского Союза Гуле Королевой для установки на месте ее гибели
май —	Выступает с докладом на сессии Академии художеств СССР, посвященной вопросам художественного образования
1949	в резолюции III сессии Академии художеств СССР, посвященной вопросам теории и критики советского изобразительного искусства, принятой 1 февраля, творчество Б.Д.Королева было подвергнуто резкой критике: «Формализм и натурализм, примитивизм и стилизаторство находят свое проявление в творчестве таких живописцев, скульпторов и графиков, как: Н.Альтман, В.Бехтеев, И.Вилковир, А.Гончаров, В.Гудиашвили, К.Дорохов, П.Кузнецов, Б.Королев, А.Матвеев, А.Осмеркин, Роскин, Г.Рублев, Б.Сандомирская, З.Толкачев, Г.Траугот, А.Тышлер, Н.Удальцова, Б.Уитц, В.Фаворский, Р.Фальк, А.Фонвизин, И.Фрих-Хар, М.Хазанов, Д.Цаплин и др. Антипатриотический, антинародный характер носит вся «деятельность» таких представителей буржуазного эстетства и космополитизма, как А.Эфрос, Н.Пунин, И.Мáца, О.Бескин, Д.Аркин, В.Костин, Я.Пастернак» (Резолюция... М., 1949, с. 6).
1950, 16 марта —	выступает в защиту музея А.С.Голубкиной на заседании, созванном Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР в связи с вопросом о закрытии музея
29 июня —	«Объявляется благодарность руководителю скульптурного отделения — Королеву Б.Д. за достигнутые успехи учащихся при показе дипломных работ. Директор Московского городского художественного училища Н.Кофман»
30 июня —	в связи с реорганизацией Московского городского художественного училища переведен на работу в качестве преподавателя по скульптурной композиции в Областное художественное училище памяти 1905 года
1951, 10 июля —	начинает ходатайствовать о предоставлении пенсии
1 сентября —	оставляет работу в Областном художественном училище памяти 1905 года
1952, май —	выступает в прениях на научной конференции Академии художеств СССР, посвященной вопросам развития советской скульптуры (см. в сб.: Вопросы развития советской скульптуры. М., 1953, с. 115—119).
1952—1953	работает над Учебным пособием по скульптуре; издательство «Искусство» заключает с Б.Д.Королевым договор на написание Учебного пособия по скульптуре для художественных училищ.

	Работает над мраморным бюстом Эд.Зюсса для Музея земледелия Московского государственного университета
1954	возобновляет ходатайство о пенсии в связи с ухудшением здоровья. Пишет рецензию на работу Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР «Русское искусство» (М., 1954). Рецензия подготовлена с целью «внести необходимые поправки (в главу, посвященную скульптуре периода иностранной интервенции и гражданской войны) для восстановления истинного положения в искусстве и преподавании» (Архив Б.Д.Королева)
1955	участвует в выставке «50 лет первой русской революции» в Центральном музее Революции СССР
февраль —	назначена персональная пенсия союзного значения
1956	завершает первую часть рукописи Учебного пособия по скульптуре. Работает над проектом надгробия В.Д.Бонч-Бруевича
1957	работает над второй частью Учебного пособия по скульптуре
1957—1958	участвует во Всесоюзной художественной выставке, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции
1958	персональная выставка в Москве (совместно с И.Г.Антроповым и В.Ф.Штраннхом); в прессе появляются развернутые рецензии и положительные отзывы на выставку Л.Бубновой, М.Ивановой, Е.Левитина, М.Неймана, И.Шмидта
1958—1959	работа над воспоминаниями «1905 год» для книги «Заметки скульптора»
1959, 23 июля	издательство «Искусство» заключает с Королевым договор на книгу «Заметки скульптора», объемом 8 а. л.; указывается, что рукопись представлена и одобрена. Работает над проектом памятника «Освобожденному труду». Выступает с воспоминаниями о И.В.Жолтовском на вечере его памяти
1960	пишет воспоминания о работе над памятником Л.Н.Толстому (в связи с 50-летием со дня смерти писателя)
2 марта —	чествование Королева в Московской организации Союза архитекторов СССР в связи с 75-летием. Работает над композицией «Горький и Ромен Роллан». Работает над проектом памятника героям-панфиловцам в поселке Дубосеково
1962	участвует в выставке «30 лет МОСХа»
1963, 18 июня —	скончался от сердечно-легочной недостаточности; похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве

Первая часть

Литературное наследие

Литературное наследие Б.Д.Королева в его архиве представлено биографическими материалами (варианты автобиографии, воспоминания), педагогическими трудами, основная часть которых написана во второй половине 1950-х годов в связи с работой над книгой «Заметки скульптора». В него входят также тексты выступлений (черновые наброски, стенограммы) и статьи, посвященные творчеству любимых им художников, проблемам творчества. В архиве сохранились трудовые книжки, издательские договоры, сопроводительные письма организаций, что дает возможность точно датировать впервые публикуемые материалы.

Хронологические рамки литературного наследия охватывают всю жизнь художника: от студенческих лет, участия в революционном движении, когда Королеву не было еще и двадцати, до последних месяцев жизни.

Мировоззрение художника, основные качества личности сформировались рано. Об этом свидетельствует переписка. Большинство писем (составителями расшифровано более 300 машинописных страниц переписки) носит личный характер. Через них раскрывается человек, свойственные ему рефлексивность, мечтательность, склонность к самоанализу, особенно ощутимые в ранних письмах. Каждое письмо может рассматриваться как эпизод, приоткрывающий путь становления художника. В сборник вошли письма или фрагменты, имеющие значение для понимания творчества скульптора.

Следует иметь в виду, что ранние письма представляют собой огромные (иногда на 10—12 страницах) исповеди, напоминающие дневниковые записи. Иногда письма, адресованные невесте, буквально повторяют мысли, уже зафиксированные на страницах дневника. Мы приводим два письма из Таганской тюрьмы. Написанные «бисерным» почерком на крошечных листочках, свернутых до размера почтовой марки, они являются документами становления романтических идеалов будущего скульптора. Участие в событиях первой русской революции и переживания, с ней связанные, не прошли вместе с романтической юностью. Напротив, они раскрыли в Королеве художника, во многом определили его позицию в жизни и искусстве. На наш взгляд, письма самого Королева и письма близких, ему адресованные, в совокупности раскрывают цельность и целеустремленность художника, пронесшего через всю жизнь верность идеалам юности, сумевшего быть последовательным и искренним в своих поисках и творческих прозрениях.

Литературный стиль Королева близок разговорной речи. Работая в разных литературных жанрах (статьи,

очерки, учебное пособие), он стремился найти активную форму изложения своих мыслей.

Общественно-художественная жизнь Королева была насыщена событиями на протяжении всего пути: и когда он возглавлял творческие организации (1918—1940-е гг.), и когда он (в 1950-е гг.) отошел от руководства скульптурной секцией Московской организации художников. Литературное наследие в силу этого отражает важнейшие этапы развития советской скульптуры: работу над осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды; поиски 1920-х годов и в области художественной формы, и в области художественной педагогики; стремление к созданию художественного стиля эпохи, борьбу за достойное место скульптуры среди других видов искусства.

Во всех литературных материалах (записках, конспектах выступлений, отредактированных стенограммах и немногочисленных публикациях) четко прочитывается позиция скульптора. Королев постоянно был на передовой линии развития советской скульптуры и художественной педагогики. Он обладал талантом полемиста и правом на профессиональный спор, которое было завоевано упорным трудом и огромной эрудицией. Даже в самые тяжелые моменты жизни (см. выступление на совещании по вопросу о Музее А.С.Голубкиной 16 марта 1950) он не оставался в стороне от событий, активно включаясь в борьбу.

Позиция Королева-скульптора эволюционировала. Это прочитывается как в его произведениях, так и в литературном наследии, в частности в статьях, посвященных мастерам зарубежного и русского искусства. Обращаясь к античной скульптуре, творчеству Родена, Голубкиной, Машкова, Лебедевой, Королев косвенным образом, но четко и определенно объясняет и эволюцию своего творчества.

Основная часть литературного наследия Королева — его педагогические труды — относится к периоду после 1949 года. В этом — мудрость и закономерность творческого развития. В последние годы жизни он обобщал наработанное и в скульптуре и в педагогике; делился опытом, считая необходимым предостеречь от ошибок.

Учебное пособие по скульптуре является результатом многолетней педагогической практики Б.Д.Королева, начавшейся в 1913-м и с перерывами продолжавшейся до 1951 года. Королеву пришлось заниматься с учащимися разных возрастов, разного уровня художественного развития. Это позволило ему отработать убедительную методику обучения и художественного воспитания будущих скульпторов.

Подготовка рукописи Учебного пособия, судя по черновикам, началась в конце сороковых годов. В 1952 году издательство «Искусство» заключило с Б.Д.Королевым договор на написание Учебного пособия. Скульптор всерьез взялся за этот труд, подготовив прежде всего конспект будущего учебника. Конспект был отрецензирован и получил высокую оценку специалистов. Королев планировал пособие в двух частях: первая, посвященная лепке, вторая — работе в твердых материалах. Он интен-

сивно готовил текст в начале 1950-х годов, но потом, в связи с тяжелой болезнью жены и его самого, работа затянулась. В 1956 году им была закончена и сдана в издательство лишь первая часть рукописи, составившая более 200 страниц (копии хранятся в архиве Б.Д.Королева). Работа по редактированию и рецензированию Учебного пособия и его доработке возобновилась только в 1959 году, когда издательство «Искусство» заключило со скульптором договор на книгу «Заметки скульптора», в которую должны были войти биографические материалы (см. соответствующий раздел наст. изд.) и Учебное пособие. Тогда же рукопись была одобрена.

В архиве Королева сохранились оригиналы или копии рецензий. Так, в отзыве, данном Академией художеств СССР, сообщается, что «рукопись представляет почти полную энциклопедию по вопросам скульптуры в разрезе средних учебных заведений». В отзыве Академии архитектуры записано: «Инициатива <...> по составлению учебного пособия по скульптуре очень своевременна. К сожалению, Учебного пособия, которое охватывало бы объем программного курса скульптурного отделения специализированных художественных училищ, у нас еще нет <...>. В заключение мы можем выразить надежду, что высокая квалификация и многолетний разносторонний педагогический опыт помогут автору выполнить учебное пособие по скульптуре <...>». В отзывах заведующей кафедрой скульптуры Московского архитектурного института Е.К.Муромцевой и профессора кафедры скульптуры Р.Р.Иодко говорится, что указанная работа «представляет весьма обширный исчерпывающий материал, отвечающий требованиям учебного пособия по скульптуре» и что «намеченная работа профессора Б.Д.Королева является <...> особенно ценной».

К сожалению, Учебное пособие не было опубликовано. В архиве Королева сохранился экземпляр этого второго варианта текста с отдельными авторскими правками, объемом в 130 страниц. Он представляет собой значительно сокращенный и отредактированный текст первой части, из которого удалены отдельные повторы и куски, имеющие полемический характер. Кроме того, добавлена последняя глава. В ней изложены основные вопросы работы в твердых материалах — сокращенный вариант второй части пособия.

Исходя из цельности второго варианта текста, с которым был согласен сам автор, и его компактности, составителями был избран для публикации вариант 1959 года. Составителями сделаны незначительные сокращения редакционного характера. Для представления объема задуманной Б.Д.Королевым работы мы предлагаем также конспект (содержание) первого варианта пособия, представляющий как исторический, так и чисто практический интерес для скульпторов и педагогов.

При сокращении и редактировании в публикуемом варианте пособия были опущены некоторые важные положения (например, о перспективе). Сам скульптор, видимо, исходил из того, что общие понятия о перспективе преподаются во всех художественных заведениях и не желая

дублировать их, отказался от этой части первого варианта. Составители не сочли нужным нарушать авторский замысел.

Б.Д.Королев, судя по тексту, предполагал сопроводить его соответствующими схемами, фотографиями, рисунками. Так как авторского подбора иллюстративного материала не обнаружено, мы ограничиваемся ссылками на схемы и рисунки в недавно изданных пособиях и даем ряд архивных фотографий работ Королева, которые в какой-то мере иллюстрируют соответствующие части учебника. В учебном пособии сохранены примечания Б.Д.Королева, а также добавлены примечания, сделанные составителями.

Биографические материалы

Автобиография [1]

[1] В архиве Б.Д.Королева имеется несколько вариантов «Автобиографии». Большинство вариантов относится к 1951 году, времени оформления пенсии. Данный вариант был подготовлен в 1958 для публикации в книге «Записки скульптора». Он представляется наиболее целостным и кратким. Из «Автобиографии» нами выпущены описания программ памятников Борцам революции в Саратове и Н.Э.Бауману в Москве. Факты биографии, не нашедшие отражения в публикуемом варианте, но содержащиеся в других вариантах, нашли место в «Летописи жизни и творчества Б.Д.Королева». Ввиду того, что «Летопись жизни» предшествует «Автобиографии» и другим биографическим материалам, пояснения к названиям организаций, конкретным событиям в жизни скульптора даются в тексте и примечаниях к «Летописи жизни».

Я родился в 1884 году по старому стилю в Москве, в Уланском переулке у Мясницких ворот <...>.

Семья наша была уже большая: я был пятым ребенком. Отец мой вышел из глубоко трудовой семьи: его отец, мой дед, был крепостным тульской помещицы Кривцовой, и мой отец прошел суровую трудовую школу, сначала в Туле, а потом в Москве <...> — от магазинного мальчика до старшего заведующего.

Непреклонным желанием отца было дать нам, мальчикам — а нас было четверо,— высшее образование. В то время осуществление этой мечты было далеко не легким делом.

Отец достиг ее исполнения почти полностью, несмотря на свою раннюю смерть — он умер в 1911 году. Вечно занятый службой, мало бывавший дома, отец требовал от жены, нашей матери, тщательного нашего воспитания и всецело поручал ей наблюдение за нашими занятиями — в начальной школе, затем в гимназии и, наконец, в университете.

По окончании Третьей гимназии я поступил в Московский университет на естественное отделение физико-математического факультета. На первом курсе проходил анатомию человека, практически на трупах, тщательно препарируя каждую мышцу. Я не думал тогда и никак не мог предполагать, что эти занятия у известного анатома профессора Карузина будут служить для меня твердой базой в будущем при изучении пластической анатомии в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

На естественном факультете университета мне недолго пришлось заниматься. Со второго курса стал манкировать занятиями. Московское передовое студенчество волновалось в связи с непопулярной захватнической русско-японской войной, а затем в связи с известными событиями в Петербурге — 9 января. Я участвовал в революционных студенческих кружках, затем в маевках в Сокольниках и, наконец, в московском Декабрьском восстании 1905 года.

После подавления восстания царскими войсками я был арестован и исключен из Московского университета на четыре года.

За этот период у меня окрепло желание работать в области искусства. Я начал заниматься в художественных частных мастерских: по рисунку у художника В.Н.Мешкова, у художников Ф.И.Рерберга и И.И.Машкова и по скульптуре в мастерской Марии Блок. Пожалуй, перемена специальности не была неожиданностью, так как еще будучи в гимназии я по воскресеньям часто ходил в Строгановское училище, где по этим дням разрешалось



4. Б.Д.Королев. 1900-е гг. Москва

рисовать с гипса и чертить под руководством дежурных преподавателей; много рисовал и лепил дома.

В 1910 году я вновь поступил в Московский университет, но уже на открывшееся впервые отделение истории искусств филологического факультета.

Одновременно, осенью того же года, я выдержал конкурсный экзамен в Московское училище живописи, ваяния и зодчества и был зачислен на скульптурное отделение по классу профессора С.М.Волнухина <...>.

В годы войны я был призван в армию, но так как с 1913 года я уже преподавал рисунок и был классным воспитателем, зачисленным в штат вновь открывшейся


Безъ права передачи.

Училище Живописи, Ваянія и Зодчества.

БИЛЕТЪ № 347

Учащійся Королевъ Борисъ

по 1 Сентября 1914 года

Директоръ

5. Студенческий билет Б.Д.Королева

школы попечительства о бедных, не был отослан на фронт и имел возможность не прерывать работу по скульптуре.

После победы Октябрьской революции я много отдал сил общественной деятельности в среде работников искусств: был одним из организаторов Московского профессионального союза скульпторов, был привлечен к участию в коллегии ИЗО Наркомпроса, работал в профессиональных организациях Всерабиса, был привлечен в Комиссию по охране памятников старины, избирался в правление художественных обществ ОРС, ОМХ, АХРР, МОССХ. Членом правления Московского Союза советских художников непрерывно состоял почти пятнадцать лет.

Моя общественная работа отмечена Почетной грамотой.

Одним из первых я отозвался на осуществление идеи Владимира Ильича о монументальной пропаганде, выполнив в 1924—1925 годах гранитный памятник Борцам революции в Саратове <...>.

В 1931 году мной был выполнен памятник из бронзы и гранита соратнику Ленина большевику-искровцу Николаю Бауману в Москве <...>.

Кроме этих двух памятников мной выполнены памятники В.И.Ленину в Ворошиловграде (Луганске), Переславле-Залесском, Родниках, Миллерове и в 1936 году грандиозный <...> памятник В.И.Ленину в Ташкенте из бронзы, полированного лабрадора, красного гранита и порфира, а также памятник дважды Герою Советского Союза А.Н.Ефимову, установленный на его родине в 1948 году, надгробия И.Хургина на Новодевичьем кладбище и дипкурьера Т.Нетте — на Ваганьковском кладбище в Москве.

Кроме памятников мое внимание было направлено на выполнение монументальных исторических портретов. Первый монументальный портрет в мраморе мной был закончен в 1925 году. Это был портрет Владимира Ильича Ленина, который в настоящее время находится в Центральном музее В.И.Ленина в Москве.

За этот портрет я получил много похвальных отзывов от товарищей Лепешинского, Мицкевича, Подвойского, Бонч-Бруевича, Луначарского, Черномордика-Ларионова и других, близко знавших Ленина, которые мне также передавали, что Надежда Константиновна Крупская находила правдивые жизненные черты, уловленные мной в мраморном бюсте <...>.

В качестве члена коллегии ИЗО Наркомпроса я

6. Эскиз декорации к постановке оперы А.Даргомыжского «Каменный гость»



участвовал в оформлении проведенного В.И.Лениным митинга при закладке монумента «Освобожденный труд» и организовывал выставку конкурсных проектов на тему «Освобожденный труд». При осмотре выставки В.И.Лениным, А.В.Луначарским и другими сопровождал их по залам музея, где была расположена выставка. Мне посчастливилось несколько раз бывать рядом с Владимиром Ильичем Лениным, близко слушать его выступления и наблюдать игру его лица во время произнесения речей, что мной запечатлено в сборнике «Ленин» [2].

Также мной выполнены исторические монументальные портреты Сталина, К.Маркса, Льва Толстого, Желябова, Баумана, Пушкина, Кутузова, Суворова, Лермонтова [3] и другие.

Памятник и монументальный портрет — это две, думаю, главные мои линии в области скульптуры, но параллельно с ними у меня были работы в станковой скульптуре: многочисленные <...> портреты с натуры, фигуры,

2
Имеется в виду сборник: В.И.Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников. М.—Л., 1928, с. 90—92.

3
См. каталог произведений в наст. издании.

композиции и статуэтки <...> в мраморе, дереве, бронзе. Это позволило мне участвовать почти на всех выставках как в пределах Советского Союза, так и за границей, устраиваемых Наркомпросом, а затем Комитетом по делам искусств, Красной Армией, художественными обществами и союзами <...> как в мирное время, так и во время Великой Отечественной войны.

Многие мои скульптуры приобретены музеями:

7. Эскиз костюма к постановке оперы А.Даргомыжского «Каменный гость»



Третьяковской галереей, Музеем В.И.Ленина в Москве, Музеем Революции, музеями Л.Н.Толстого в Москве и Ясной Поляне, Театральным музеем имени Бахрушина в Москве и многими музеями нашей страны.

Много раз я участвовал в конкурсах на проектирование памятников для Москвы, Ленинграда, союзных республик и областей, в результате которых и были мной установлены памятники: Борцам революции в Саратове в 1925 году, Николаю Бауману в Москве в 1931 году, В.И.Ленину в Ворошиловграде в 1933 году, В.И.Ленину в Ташкенте в 1936 году, Андрею Желябову в Ленинграде в 1937 году [4] и другие.

Одновременно я вел, хотя и с перерывами, педагогическую работу. Вначале как преподаватель, затем как ассистент и, наконец, в качестве профессора вел самостоятельный курс скульптуры в Высших художественно-технических мастерских в Москве и по кафедре монументальной скульптуры в Академии художеств в Ленинграде.

4 Памятник А.Желябову не установлен.

Многие из моих учеников тоже стали преподавателями и профессорами по скульптуре, многие удостоены высшей награды — Государственной премии; среди них были: Виленский, Шварц, Иодко, Сомова, А.Теиета и другие.

Кроме того, я много работал в области скульптурно-архитектурного синтеза. Еще при коллегии ИЗО Наркомпроса мной была организована Комиссия скульптурно-архитектурно-живописного синтеза. В нее входили и работали многие видные архитекторы и художники: Райх, Кринский, Ладовский, Фидман, Родченко, Шевченко и другие. Труды комиссии были представлены в коллегию ИЗО Наркомпроса. Комиссия работала под моим председательством.

Будучи приглашенным в первую Архитектурную мастерскую Моссовета в качестве главного скульптора, я совместно с главным архитектором Н.Я.Колли выполнил скульптурно-архитектурную проектировку по оформлению главного здания Центрального стадиона в Измайлове в 1937—1940 годах.

Хотя я получил художественное образование до Октябрьской революции, но все развитие мое как скульптора прошло после Октября, в полном контакте с установлениями и победами нового <...> социалистического государства, с победами Коммунистической партии.

До Октябрьской революции я не примыкал ни к одному из художественных обществ, не участвовал ни на одной из художественных выставок, не вел никакой художественно-общественной работы.

Эти возможности мне дала Великая Октябрьская революция <...>.

10 декабря 1958 г. Б.Королев

1905 год в Москве[5]
Канун революции 1905 года

4 февраля 1905 года для нашей семьи было днем знаменательным <...> старший брат впервые должен был выступать в качестве защитника уголовного подсудимого.

<...> Заседание должно было происходить в здании судебных установлений в Кремле <...>. Оно помещалось недалеко от Спасских ворот, с левой стороны после входа. Перед зданием была большая площадь, вдоль которой проходили две дороги, сходившиеся у ворот башни: одна, основная, вела в глубь Кремля, другая сворачивала направо, к дворцу вел. кн. Сергея Александровича, который занимал покои в Малом дворце Кремля.

Брат, конечно, очень волновался перед своим первым выступлением в качестве защитника по уголовному делу. С раннего утра дома он много раз просматривал дело, перечитывал подготовленную речь (в тревожном состоянии перед первым выступлением). Наконец, мы отправились в Кремль <...>. Брат накануне пригласил меня сопровождать его (в то время я был студентом первого курса) и присутствовать на его первом выступлении.

5 Написано в 1958 для книги «Записки скульптора».

Публики в суде было немного. Должно было слушаться несколько уголовных дел. В зале сидели родственники и близкие обвиняемых, несколько адвокатов и несколько посторонних лиц вроде меня. Началось слушание первого дела. Вторым шло дело брата. Он вновь и вновь просматривал свои материалы, вникая во все мелочи. Я следил за ходом слушающегося дела. Когда судебное разбирательство уже почти подходило к концу, неожиданно раздался оглушительный удар, напоминавший взрыв, потрясший все здание суда. Все вскочили и выбежали из зала, забыв о <...> заседании.

Накинув наскоро студенческую шинель, фуражку, я вместе с братом выбежал из зала суда. Пробежав по небольшому внутреннему дворику, я одним из первых выскочил на площадь: прямо перед моими глазами открылась картина только что происшедшего события. На главной дороге, проходившей вдоль площади, лежала взметанная горка чего-то, напоминавшая человеческое тело, не полностью прикрытое обрывками военной шинели, со сгустками крови, красно-кровавыми обрывками генеральской подкладки, и расщепленные обломки кузова кареты. Пара породистых серых коней, дрожащих всем телом, стояла направо у железной решетки палисадника здания судебных установлений; их отбросило с передком кареты взрывной волной. Налево от места взрыва, в сторону главной дороги быстро отъезжали однолошадные сани. В них сидели двое мужчин в штатском. Один из них в полураспахнутом пальто со следами легкого ранения на лице, без фуражки, резко полуповернувшись назад, выкрикивал возбужденным неровным голосом какие-то фразы, из которых все же явственно можно было расслышать: «Долой самодержавие!» Как потом выяснилось, в санях в сопровождении агента тайной полиции был увезен после совершенного террористического акта <...> Иван Каляев.

Между тем к месту взрыва быстрым шагом подошел взвод солдат и остановился за <...> несколько шагов. Стал понемногу подходить через ворота Спасской башни народ. В это время я заметил, как напротив, наискосок от меня, вышла группа штатских и военных с несколькими женщинами в трауре. На небольшом расстоянии впереди группы шла женщина с очень бледным скорбным лицом в глубоком трауре. Не доходя несколько шагов, она опустилась на одно колено, закрыв лицо руками, вся же группа остановилась на почтительном расстоянии. Как я узнал от находившихся рядом людей, это была Елизавета Федоровна — жена убитого вел. кн. Сергея Александровича.

Стало подходить все больше и больше народу через открытые ворота. Начался какой-то говор, уже несколько шумный, хотя и сдержанный, с некоторыми угрожающими восклицаниями. Ко мне подошел брат и шепнул, что надо скорее уходить через дальние ворота, а то появившиеся среди толпы черносотенцы, как обычно, во всем обвинят студентов и может начаться самоуправное издевательство. Я закрыл студенческую фуражку шарфом, и мы покинули место взрыва через противоположные ворота Кремля.

Осень 1904 года

Всю зиму 1903—1904 года я очень усердно занимался в университете, посещая лекции, даже делал дополнительные работы в лаборатории. Я очень увлекался естественными науками, особенно сравнительной биологией, был на хорошем счету у профессоров; на летние практические работы получил даже в индивидуальное пользование микроскоп — тогда микроскоп был большой редкостью. Осенью с практики, с запасом собранных коллекций разного рода я вернулся в Москву и вновь начал слушать лекции и работать в университете.

Неожиданное событие полностью нарушило порядок жизни и учебных занятий и толкнуло меня на совершенно иной путь.

Шла русско-японская война. Осенью 1904 года объявили призыв студентов-прапорщиков запаса старшего возраста. Моих соседей по химической лаборатории тоже призвали. В конце сентября на Ярославском вокзале были организованы проводы студентов, отправляемых на войну. Я с товарищами <...>, с которыми обыкновенно вместе сидел на лекциях и вместе работал в лаборатории, также пошел на Ярославский вокзал. Когда пришли на перрон, поезд уже стоял, вагоны были все переполнены призванными, а платформа тоже вся заполнена провожающими студентами и курсистками.

В одном из последних вагонов мы нашли своих товарищей, которых пришли провожать. Когда раздался второй звонок к отправлению поезда (в то время поезда долго ждали отправления, особенно дальние, которые отправлялись после трех звонков: первый звонок за полчаса до отхода, второй — за 15 минут и третий за 3 минуты), отъезжающие студенты вошли в вагоны, а затем вагоны снаружи были заперты; провожающие студенты и курсистки запели песни. Мы <...> первый раз слышали такие песни. Эти песни поразили нас красотой своих мотивов, стройностью ритма и то глубокой печалью, то энергичными призывами <...>. «Что это за песня?»— спросили мы у соседа-студента. «А вы не знаете? Это — революционные песни». Мы стояли как завороженные.

Поезд уже ушел. Студенты и курсистки плотной стеной шли мимо нас, направляясь к выходу из вокзала. Когда <...> находившиеся в начале головной колонны дошли до дверей, ведущих внутрь вокзала, двери оказались запертыми; и колонна направилась через левые боковые двери, ведущие во внутренний продолговатый двор, отделенный от Каланчевской площади высокой железной решеткой с железными воротами. Мы с товарищем шли в самом конце колонны. Когда колонна подошла к воротам, мы в это время только что вышли из здания и очутились на широкой высокой площадке, с которой десять-двенадцать каменных ступеней <...> вели во двор вокзала. Сверху <...> нам было видно, как головная колонна <...> остановилась — ворота оказались тоже запертыми. Произошло замешательство. Некоторые студенты полезли через решетку, другие стали взламывать замки ворот. Замешательство было недолгое — замки были взло-

маны, ворота распахнулись и вся толпа бросилась на площадь. Мы с товарищем в это время медленно сходили с лестницы вокзала.

Неожиданно из вокзала на каменную лестницу выскочила громадная толпа носильщиков (потом говорили, что это были переодетые городовые), они с остервенением начали <...> с размаху всех бить кулаками. Мы не успели оглянуться, как и к нам подбежал здоровеннейший носильщик с поднятыми кулаками и, размахнувшись, ударил по голове моего спутника. «Что ты делаешь, негодяй?»— крикнул я. Но тот уже бежал к следующей жертве.

К счастью, удар пришелся по околышку студенческой фуражки <...> и не причинил особого вреда; мы, как и все, бросились бежать к выходу, к воротам, затем на площадь и, положившись на свои молодые ноги, стремились достичь Красных ворот, где в Козловском переулке жила моя семья. Буря смешанных, противоречивых и протестующих чувств клокотала в нас. Что произошло? Почему нас, студентов, били носильщики? Как они смели? Кто им позволил? Кто мог позволить? Кто? Один за другим возникали вопросы, и вся цепочка вопросов приводила к одному единственному ответу: власть, самодержавная власть! Только самовластие могло иметь в своем распоряжении подчнненные только ему темные силы, безнаказанно попирающие законы и порядок общественной жизни. С другой стороны, только при бесконтрольном самовластни допустнмо полное подчинение, молчаливое терпение н безграничный страх перед деспотизмом н диким насилием ничем не ограниченного самодержавия.

Были брошены любимые занятия в университете, лаборатории, лекцни, книги по естествознанию. Я углубился в чтение книг совсем другого содержания, анализирующих жизнь общества, его быт, государственное устройство, все хорошее и плохое в жизни, что стоит в прямой зависимости от характера и сути этого устройства. Я искал людей, которые мне могли бы помочь и объяснить скорее и легче, чем книги. Это было не так-то легко. Я понял, что то, что я ищу, государством рассматривается как запретный плод, и горе тому, кто без особой осторожности до него дотронется. Я понял, что то, что я хочу познать, глубоко скрыто в недрах общества, законспирировано, и пройти за черту конспирации не так-то легко. Но по русской поговорке «Упорство и труд все перетрут» вскоре перед монмн глазами открылся новый, неведомый до тех пор мир...

9 января 1905 года

После побоища, устроенного царским правительством на Каланчевской площади осенью 1904 года, московское студенчество было в большом волнении. Особенно волнение охватило студентов-провинциалов. Это и понятно. Коренные москвичи, живя каждый в своей семье, были разобщены, так как не имели своих местных, так сказать, территориальных организаций <...>. Провинциалы, на-

против, не имея своей родной семьи в Москве, объединялись в так называемые землячества, что влекло за собой более близкое групповое общение и более быструю и всестороннюю информацию по всем вопросам, освещаемым зарубежной печатью, нелегальной литературой, которая тайно получалась и тайно расходилась по рукам студенчества, объединенного в эти землячества. В землячествах скорее можно было сберечь себя и от шпиков, и от провокаторов. Москвичам же, не имевшим подобных организаций, труднее давалось общение. Но уже раз создавшееся объединение, подвергавшееся <...> опасности проникновения чуждого элемента <...>, стремилось обезопасить себя <...> всесторонней конспирацией. Поэтому-то я не так быстро получил связь со студентами, которые были в контакте со студенческими кружками и активными политическими ячейками. Но раз уже студент завоевал к себе доверие товарищей, то его вводили в сердце этих кружков, групп, их политических интересов, задач, целей и деятельности. Тем более что вот уже второй год Москва и вся страна были в большом нервном напряжении <...>. Не успело московское студенчество забыть боль каланчевского побоища, как с еще большей силой оно было напряжено событиями 9 января 1905 года в Петербурге.

Расстрел мирной демонстрации, направившейся к Зимнему дворцу для представления царю петиции об улучшении условий труда рабочих, вызвал взрыв возмущения во всех слоях русского общества как в Петербурге, так и в Москве. На сотнях заседаний выносились резолюции, осуждающие действия царского правительства, в результате которых была пролита кровь невинных жертв.

В свете волнующих событий памятного 9 Января особенно возбужденно прошло и 1 Мая 1905 года, праздник труда и международной солидарности всех трудящихся.

Впервые этот праздник прошел на таком подъеме, так широко <...> рабочие отметили его многолюдными массовками в лесах и парках Подмосковья, особенно в лесах, примыкавших к Сокольникам и Измайлову. Конечно, сейчас, после свержения самодержавия, молодым современникам очень трудно себе представить время, условия жизни, когда празднование 1 Мая считалось политическим преступлением, а рабочие и интеллигенты, отмечавшие его на маевках в лесах Сокольников, подвергались разгону и избиению казаками и арестам царской полицией. Для меня тогда — в 1905 году — все происходившее было тоже неожиданно и непредвиденно, хотя я был предупрежден, как новый молодой активист, старшими товарищами. Все было для меня ново. Нужно было прийти поодиночке на заранее установленное место в лесу за заселенными районами Сокольников к условленному часу и подойти туда не через Сокольники, а через Семеновскую заставу, сделав таким образом громадный круг, чтобы обмануть шпиков (так обыкновенно называли и агентов тайной царской полиции). Рабочие собирались постепенно в небольшие группы по тридцать-сорок человек, и к каждой группе прикомандировывали одного, реже — двух пропагандистов.

Ввиду того, что я впервые должен был принять участие в маевке, меня прикомандировали к старшему товарищу, с которым мы должны были встретиться в Сокольническом лесу в установленном месте. К этому же месту должна была поодиночке подойти и группа рабочих человек в тридцать, соблюдая наивозможно тщательную осторожность.

Старший товарищ должен был провести маевку, раскрыв значение этого международного праздника солидарности и единения, сплоченности и боевой готовности трудящихся к борьбе за освобождение от всех видов насилия и эксплуатации. Но старший товарищ так и не пришел, и мне пришлось самому проводить мою первую маевку совершенно самостоятельно, не имея ни надлежащей подготовки, ни опыта, ни даже наглядного примера.

После окончания беседы мы решили вернуться в город другим путем: ведь в лесу была не одна наша группа, а несколько. Навериняка шпики и провокаторы дали знать о нас полиции и можно было с уверенностью сказать, что на шоссе, по которому мы пришли сюда, нас ждет взвод казаков и наряды полиции.

Потихоньку, продолжая беседу, мы тронулись домой противоположной дорогой, пробираясь через лес в сторону Северной железной дороги, к Ярославскому шоссе.

Когда мы подходили уже к опушке рощи и показалась высокая насыпь железной дороги, мы услыхали за собой резкий треск сучьев и лошадиный топот — это казаки выследили нас и стремились захватить на месте, но опоздали. Мы быстро поднялись на высокую насыпь, спустились на противоположную сторону и скрылись в лесу. Сверху мы видели, как казаки вскачь пересекали небольшое пространство от леса до насыпи, но было уже поздно — высокая железнодорожная насыпь преградила им путь и тем самым спасла нас от избиений и арестов. Мы благополучно вернулись домой.

Вот в каких условиях приходилось отмечать 1 Мая в царские времена. Как это не похоже на наше время! И все-таки даже такие маевки, полные тревоги и опасности, подымали у всех участников боевой дух, веру в победу нашего правого дела.

Рабочие кружки летом 1905 года

После моего первого активного проведения массовки в Сокольниках 1 мая меня командировали пропагандистом для регулярного ведения кружка рабочих Трехгорной мануфактуры на Пресне. Два раза в неделю я приезжал к семи часам вечера на Пресню на конке, то есть в вагончике, катившемся по металлическим рельсам благодаря лошадиной тяге, и углублялся в картофельные поля, начинавшиеся через небольшую площадку прямо от Пресни и тянувшиеся по берегу Москвы-реки на расстояние не более километра. В небольшом котловане я поджидал кружковцев. Постепенно поодиночке подходили ра-

бочие с фабрики, и, когда собиралось человек пятнадцать, я начинал беседу.

Мной был составлен последовательный курс бесед на темы: условия труда в городе и деревне при капитализме, основы политического строя и свержение самодержавия <...>.

Рабочие слушали, как правило, очень внимательно и с помощью разнообразных вопросов старались понять и вникнуть в самую суть дела, в открывавшуюся перед ними постепенно <...> суть общественного и государственного строя. Беседы наши обыкновенно продолжались до гудка, который оповещал о конце одной и начале другой рабочей смены. В перерыве новая смена ужинала в фабричной столовой и становилась на работу. Я вместе со своей группой рабочих шел в столовую, во время ужина шла общая беседа, я раздавал (конечно, наивозможно осторожно) прокламации и литературу как своей группе, так и другим. Благодаря этому группы рабочих постепенно увеличивались, и через месяц ко мне на занятия приходило уже человек тридцать, а иногда и больше.

Таким образом связь с рабочими становилась все теснее и крепче. Почти каждый раз я снабжал участников бесед пропагандистскими <...> брошюрками и иногда прокламациями. Помню, в последний раз в конце июля я принес им пачку прокламаций, которые начинались словами: «Близок час восстания».

Конечно, пачки листовок были небольшие, так как приходилось их носить не в виде свертков, открыто, а незаметно, чтобы не обратить внимания зорко наблюдавших шпиков-добровольцев из черносотенцев и полиции. Для этого приходилось прокламации обертывать вокруг тела и прикрывать их рубашкой и пиджаком.

На фабрике с первых дней июля рабочие начали волноваться — требовали увеличения зарплаты и улучшения условий труда. Пропагандисты должны были связать экономические требования с требованиями политическими. В то время это было не так легко, так как общая масса рабочих была политически инертна и включение политических пунктов требовало большой осторожности и такта. Главную роль <...> в этом играли рабочие — участники пропагандистских кружков. Имевшаяся у них возможность повседневно, в любое время (за работой, в перерыве, дома) вести пропагандистские разговоры и просвещать массу, открывая глаза на суть экономической несправедливости и политического бесправия, имела громадное значение. Ограниченные рамки деятельности в небольших кружках расширялись, и влияние революционных идей постепенно захватывало если не всю массу, то очень значительную часть рабочих.

К концу июля настроение на фабрике явно сделалось напряженным. Чувствовалось приближение активного выступления всей массы рабочих. И действительно, тайными фабричными комитетами было постановлено 31 июля 1905 года объявить забастовку и на площадке перед зданием фабрики созвать общефабричный митинг.

Утром 31 июля не вся, но основная масса рабочих по окончании смены вышла на площадь, а подходившая

новая смена (хотя также не все) не становилась к станкам, а присоединялась к уже образовавшейся большой толпе рабочих, намеревавшихся открыть митинг под открытым небом. Погода была теплая и сухая, июльское солнце, не жалея, расточало вокруг свои жаркие лучи.

Поджидая старших товарищей, которые должны были провести митинг, я стоял в середине толпы рабочих на площади перед фабрикой <...> с ними я сблизился за лето, ведя кружковую пропаганду. В это время ко мне подошел один рабочий и сказал, что двоих товарищей, приехавших на Пресню для проведения митинга и руководства забастовкой, арестовали и повели в полицейский участок, находившийся на Пресне. Митинг из-за ареста товарищей был сорван, а вместе с тем могла быть сорвана и забастовка. Я, конечно, сознавал, что по молодости и неопытности не могу взять на себя проведение митинга, как провел первую маевку. Что было делать? В это время один из энергичных рабочих обратился ко мне и к окружавшей меня группе активистов с предложением: «Пойдемте все к полицейскому участку и потребуем освобождения товарищей!» Мне предложение показалось простым и естественным. Я поднялся на приготовленную для ораторов табуретку, объявил о случившемся, призвал всех пойти к полицейскому участку и освободить арестованных товарищей. Предложение мое было встречено с воодушевлением, и довольно внушительная для того времени толпа в несколько сот человек направилась к полицейскому участку.

По дороге, при повороте на Большую Пресню стоял сарайчик вроде кладовой, где хранилось небольшое количество шашек и тесаков городовых. Рабочие взломали сарайчик, и некоторые вооружились тупыми шашками и тесаками.

В таком виде мы подошли к воротам участка, открыли их (они не были на запоре) и вошли во двор, вплотную приблизившись к входу в участок. Я оглянул вошедшую толпу и заметил, что толпа сильно поредела — во двор вошли не более тридцати-сорока человек. Перед дверью участка стоял помощник пристава и очень мягким, хотя и взволнованным голосом стал уговаривать нас разойтись, утверждая, что арестованных здесь нет, что их не приводили в участок и прочее. Рабочие возражали, что они знают, что арестованные в участке, и угрожали тупыми шашками.

Безрезультатные переговоры продолжались минут десять-пятнадцать. Стоя впереди и вместе с другими участвуя в переговорах, я удивлялся той мягкости и любезности, с которыми обращался к нам помощник пристава. Вскоре его мягкая затяжка переговоров объяснилась.

К подъезду, как я заметил, подошел сторож и сделал едва заметный знак. Вдруг помощник пристава резким движением выхватил свою шашку и с размаху, правда плашмя, ударил ближе всех стоявшего к нему рабочего. В то же мгновение мы явственно услышали цокот лошадиных копыт о мостовую: во двор галопом, с шашками наголо влетели верховые казаки.

Конечно, все бросились в разные стороны, побросав

свое холодное оружие по обширному двору, стараясь поскорее добежать до довольно высокого забора и перемахнуть через него. Я был немедленно арестован и помещен в отдельную комнату — участковый изолятор. Судьба рабочих для меня осталась неизвестной. Меня продержали в участке до позднего вечера. Много раз <...> вызывали на допрос к приставу, предварительно обыскав <...>, но у меня ничего не было: ни записной книжки, ни прокламаций, никаких бумажек, кроме нескольких рублей. Проголодавшись, я попросил купить мне булку и дать чаю, что и было исполнено. Вероятно, благодаря моей молодости (я выглядел очень юным) пристав при допросе обращался со мной очень мягко, убеждая <...> назвать свою фамилию, тогда со мной ничего не сделают. Я отказался назвать свою фамилию, я не мог этого сделать по той простой причине, что <...> подвел бы свою семью <...>, братьев, так как у меня в <...> комнате были прокламации и нелегальная литература.

К вечеру, когда совсем уже стемнело, я получил распоряжение одеться и в сопровождении полицейских вышел из участка во двор. Поодаль во дворе стояла тюремная карета с открытой в кузове дверью. От подъезда участка до кареты были выстроены две шеренги казаков с обнаженными шашками; я прошел через этот строй и поднялся по ступенькам в высокую тюремную карету. Дверь захлопнулась за сопровождавшим меня с шашкой наголо городовым. Карета тронулась и тихой рысью доставила меня, как я потом узнал, в Таганскую тюрьму. После нескольких формальностей я был определен в одиночную камеру.

Тюремный надзиратель провел меня через двор к четырехэтажному каменному зданию, отпер большую тяжелую дверь громадным ключом, повернув его несколько раз с громким металлическим щелканием в замочной скважине. Меня ввели <...> внутрь <...>. Вся середка большого четырехэтажного здания была пустая. По внутренним его стенам шли навесные балконы, вернее, навесные железные коридоры, к которым по бокам примыкали железные лестницы. За перилами этих коридоров виднелось множество дверей на равном друг от друга расстоянии — это были одиночные камеры. В каждой двери было прорезано посредине небольшое оконце, плотно закрываемое толстой (в толщину двери) форточкой, через которую подавали заключенному пищу. Повыше, на уровне человеческого глаза, помещался так называемый «глазок» — маленькое отверстие в форме глаза, закрываемое со стороны коридора небольшой металлической круглой пластинкой. Через этот глазок надзиратель имел возможность в любую минуту посмотреть, что делает заключенный.

Меня провели на третий этаж, надзиратель впустил в камеру, зажег небольшую настольную керосиновую лампочку, вышел молча из камеры и запер за собой дверь.

Камера представляла из себя крохотную комнату в три небольших шага. Направо стояла железная подъемная кровать, привинченная к стене, напротив небольшой откидной столик с табуретом, также привинченные к сте-

не, налево у дверей неизменная «параша» — закрывающееся крышкой ведро для нечистот, против двери, в каменной толстой стене небольшое, в 3/4 аршина, оконце с двойной рамой, с небольшой форточкой, между рамами — железная, с частыми прутьями, решетка. Вот и все убранство моего нового жилища.

Я не буду подробно описывать, как протекали три с половиной месяца моего пребывания в Таганке. Скажу только, что они послужили моему дальнейшему политическому самообразованию. Я много читал, много переписывался с политическими заключенными, а также <...> с родными и товарищами вне тюрьмы и довольно подробно был осведомлен о том, что происходило на «воле», в Москве. В то время <...> режим в тюрьме был не строгий и заключенные были осведомлены о волнениях в стране.

Осень 1905 года в Москве

С утра 17 октября Таганка была в волнении. С выходом газет тюрьма немедленно узнала о царском манифесте. Началось детальное, всестороннее его изучение. Конечно, манифест был воспринят в целом отрицательно. В манифесте, хотя и провозглашались основные свободы, не было даже намека на удовлетворение экономических требований, никак не затрагивалось рабочее законодательство и вопрос о крестьянском землепользовании.

Но все-таки все мы, политические заключенные, ждали, что неминуемо встанет и вопрос о нашей участи.

И действительно, 31 октября <...> ближе к сумеркам, мы услышали в открытые форточки наших одиночек пение, видимо, громадной толпы, пение революционных песен.

Взволнованно забилось сердце. Чем все это кончится? До нас уже доходили сведения о громадных организованных массах черносотенцев. В июле, перед нашим арестом, организация эта была в зачаточном состоянии, и об открытых выступлениях не могло быть и речи. К 31 октября черносотенцы выросли в большую силу, и с ней, конечно, надо было считаться, так как она организовывалась полицией и поддерживалась царским правительством.

Страшно стало за товарищей, за всю массу рабочих и интеллигенции, с искренним чувством расположения к политическим заключенным подошедших к стенам Таганской тюрьмы с требованием их освобождения.

Но, к счастью, все обошлось благополучно. И хотя долго руководителям демонстрации пришлось вести переговоры с тюремным начальством, наконец, «политиков» после выполнения некоторых канцелярских процедур поодиночке стали выпускать из тюрьмы.

Одним из первых вышел и я.

Странное чувство охватило меня: впервые пережить то, чего еще никогда не переживал — освобождение

от стен тюрьмы. Свобода! На личном опыте я убедился, что освобождение, первое чувство свободы, переживается человеком гораздо сильнее, острее, охватывает <...> человека гораздо глубже и всестороннее, чем первое осознание неволи.

Вероятно, оттого, что так много новых впечатлений, начиная с момента лишения свободы, с самого факта задержания, первых допросов в полицейском участке, отвоза в карете с решеткой в маленьком оконце, наконец, помещения в камеру с необыкновенной обстановкой — все это настолько ново, неожиданно, настолько отвлекает от сути происшедшего, лишения свободы, что самый смысл переживаемого не угнетает. При освобождении, напротив, ничто не отвлекает от самой сути изменения положения — освобождения от <...> насильственного задержания, от замка <...> камеры, в которую человек заточен <...> насильственно.

Как только <...> я прошел с таким чувством реально ощутимой свободы через тюремный дворик с маленьким узелочком своих вещей и был выпущен за ворота тюрьмы <...>, волна новых острейших переживаний охватила меня. За воротами стояла возбужденная тысячная толпа. Пение, радостные возбужденные лица, десятки протянутых рук встречали меня, подхватили, высоко подняли <...>, чтобы все видели и не только видели, но обязательно и услышали мой голос с ответным приветствием, радостно объединившим всех в одном чувстве, чувстве общей свободы.

Незабываемые минуты!

Но уже через несколько дней я почувствовал, какая глубокая разница между <...> отрывочным знанием действительности, которое я урывками получал в тюрьме — через письма, свидания, от других заключенных,— и реальной действительностью.

Когда в июле за мной захлопнулась дверь тюрьмы, жизнь в Москве в целом шла совершенно спокойно, размеренным ходом большого города, поглощенного повседневными житейскими заботами.

То, что произошло в июле на Пресне, было именно происшествием, никак не отразившемся на жизни города в целом. Оно нарушило спокойствие моей семьи: матери, отца, братьев, но и то в скрытом виде, незаметно для окружающих. Но вот то, что происходило в Москве за время моего пребывания в тюрьме, то есть за три с половиной месяца, произвело коренные изменения в настроении жителей города в целом. Я заметил, что москвичи <...> всех слоев полны какой-то особой настороженности, боязливого нервного ожидания каких-то предстоящих важных событий. Царский манифест 17 октября не успокоил, вопреки ожиданиям, а еще более усилил это всеобщее тревожное состояние.

Вот почему то, что произошло в день моего освобождения из Таганки — убийство черносотенцами Николая Баумана,— переполнило чашу терпения жителей Москвы <...>. Похороны Николая Баумана (за десять дней перед тем выпущенного из Таганской тюрьмы) превратились в многотысячную политическую демонстрацию.

Декабрьское восстание 1905 года

В результате манифеста 1905 года население России, в том числе и Москвы, получило от царского правительства политические свободы: свободу слова, печати, собраний и т. д. И получение, казалось бы, того, за что боролись не одну сотню лет лучшие русские люди, должно было дать успокоение <...> стране и ее древней столице. Однако в Москве не чувствовалось успокоения. Наоборот, в связи с манифестом стали без предварительной цензуры выходить газеты и журналы всех направлений. Газеты были полны глубокой неудовлетворенности царским правительством. Многочисленные журналы были заполнены едкими карикатурами и <...> остронасмешливыми рассказами (тоже против правительства). Началась непрерывная линия митингов, заседаний, собраний, направленных против царского правительства.

Московский университет все свои большие аудитории предоставлял под многочисленные митинги. На заводах и фабриках в Москве и Подмосковье шли митинги с требованиями экономического законодательства: восьмичасового рабочего дня, страхования рабочих и проч. В деревне шло сильное брожение и вспышки крестьянских волнений с требованиями <...> реквизиции помещичьих земель. Милостивый прием царем черносотенной депутации вскоре после обнародования манифеста породил глубокое разочарование и неудовольствие в самых широких слоях общества. Негодование в связи с действиями царского правительства охватило все слои населения Москвы после вооруженного разгона митинга в саду «Аквариум» 8 декабря 1905 года и <...> артиллерийского обстрела в училище Фидлера вооруженных отрядов дружинников 9 декабря. Обе операции царских войск окончились многочисленными арестами.

События в «Аквариуме» и в училище Фидлера как бы переполнили чашу терпения рабочих и всего населения Москвы. Уже с вечера 9 декабря начали кое-где, особенно в центре, возводиться баррикады. Революционное студенчество сосредоточилось в своем районе — на Малой Бронной и через Садовую — на Живодерке.

С невероятной быстротой росли баррикады, замыкавшие входы на Малую Бронную со стороны Тверского бульвара и с <...> Садовой. Выросли также баррикады через Садовую на продолжении Малой Бронной. Баррикады строили из всего, что можно было использовать поблизости: снимали ворота, из дворов брали всякую рухлядь, камни с мостовой, кирпич, случайные повозки. Баррикада со стороны Садовой прикрывалась даже набитой перевозочной фурой. Баррикадами пересекалась в нескольких местах и Садовая: с одной стороны — до Тверской улицы, с другой — почти до Кудринки.

Все мы были вооружены многозарядными револьверами разных систем, преимущественно браунингами. Мне выдали револьвер-парабеллум, с более длинным дулом и более толстым барабаном. Ружей ни у кого не было. Круглосуточно мы дежурили на баррикадах, отбивая попытки полиции захватить нас и не допуская разбирать

баррикады. Иногда перестрелки с полицией были жаркие, особенно ночью, когда под покровом темноты полиция рассчитывала на ослабление бдительности и более легкий захват баррикад. Но она ошиблась и каждый раз наскакивала на твердый отпор с нашей стороны.

Население проявляло к нашим действиям живое сочувствие и оказывало всяческую поддержку. В известные часы, регулярно, в течение всех дней баррикадной борьбы с царскими вооруженными силами <...> нас приглашали в квартиры, где <...> поили чаем с хлебом, а потом кормили обедом и ужином <...>. Предоставляли нам также комнаты и постели для отдыха.

Особую заботу проявляли к раненым: со всей возможной осторожностью переносили их в чью-нибудь квартиру, клали на кровать, сейчас же находились сестры, умеющие делать перевязки, а потом приходил врач, который оказывал необходимую медицинскую помощь. Царило какое-то особое единение между дружинниками и населением, как будто мы все составляли одну дружную семью. Товарищеское теплое отношение и забота друг о друге перед лицом общего врага незабываемы!

Днем полицейские части старались очистить от баррикад, главным образом Садовую, начиная со стороны Тверской (ныне ул. Горького) и со стороны Кудринской (ныне площадь Восстания), но это не удавалось.

Дружинники прятались во всевозможных закоулках дворов, за выступами стен, в подъездах и из этих защищенных мест на очень близком расстоянии от противника обстреливали его и не позволяли разбирать баррикады. Так продолжалось первые пять дней борьбы с полицейскими частями.

На пятый день положение несколько изменилось к худшему. Противник ввел в дело регулярные пехотные части. Пехота стала обстреливать нас не беглым случайным огнем <...>, а сплошными залпами по баррикадам. Сразу же у нас упало несколько раненых. В этот раз я чудом избежал ранения или смерти. Я стоял за каменным углом кирпичного дома у Бронной, стараясь рассмотреть солдат, наступавших справа по Садовой за баррикадой, преграждавшей им дорогу. Залп... и пуля, блеснув, ударила в угловую кромку кирпичной стены и рикошетом впилась в стену фуры, установленной на баррикаде, не ранив меня. Но все-таки войска не решались переходить в атаку. Тщательно и продолжительно обстреляв баррикаду, к ночи они уходили, отступая к Кудринской площади. С раннего утра опять начинался обстрел <...>.

Неравенство сил и вооружения начинало сильно сказываться. Как ни старались мы ночью восстанавливать наши баррикады, с каждой новой ночью восстановление становилось все труднее, так как войска действовали все смелее и под прикрытием ружейного непрерывного огня разбирали баррикады на Садовой до основания. К третьему дню наступления регулярных войск стало очевидным, что отстоять оставшиеся боковые баррикады, замыкавшие входы на Малую Бронную и Живодерку со стороны Садовой, мы не сможем. К вечеру 17 декабря был отдан приказ сдать в указанное место оружие и под покровом рано

наступавшей темноты осторожно разойтись по домам, прекратив неравную борьбу.

Состояние духа было тяжелое — грустно было прекращать борьбу, начатую с полной уверенностью в успехе ввиду активной поддержки всех слоев населения, всего города. Неужели же везде так неудачно, как у нас на Бронной? Неужели все сложили оружие? До нас доходили сведения, что восставшие во многих местах Москвы крепко держались и отстаивали свои баррикады, особенно на Пресне.

И я, сдав оружие, не пошел домой, а решил пробраться на Пресню, где <...> получил летом первую революционную закалку. Пришлось сделать большой крюк, так как все улицы, прилегающие к Садовой и к Кудринской площади, были заняты царскими войсками.

Наконец, я на Пресне, на знаменитой Трехгорной мануфактуре — месте моего первого революционного крещения.

Как все резко изменилось за полгода, с июля месяца, когда я здесь был в последний раз! Революционные рабочие, не крадучись, не озираясь на полицию, на шпиков и черносотенцев <...>, а открыто, как господа положения, ходят по двору, по помещениям фабрики, свободно разговаривая о революции и борьбе с царскими войсками.

Как далеко это от того, что царило на фабрике в июле!

Но это было только первое впечатление. Через минуту замечалась большая напряженность. Первое чувство победы <...> и свободы сменилось ощущением тревоги, приближения смертельной опасности, неуверенности. Да и было с чего! Пресня со стороны Кудринской площади и прилегающих улиц была заполнена регулярными войсками с пушками и пулеметами. Пресня была последним пунктом, не оставленным дружинниками. В тот вечер, когда мне удалось туда пробраться, пришел приказ от социал-демократического комитета большевиков оставить Пресню без боя. Как ни тяжело было <...> руководителям пресненских баррикад, но они, конечно, должны были подчиниться партийной дисциплине и принять все меры, чтобы окончание борьбы прошло с наименьшим количеством жертв.

Но не так-то легко было остановить рабочих, полных революционного энтузиазма и твердой воли бороться до конца с царскими опричниками, как в народе прозвали семеновцев, привезенных из Петербурга для подавления московского восстания.

Часть рабочих не сдавала оружия, не покидала своих постов; большие группы <...> твердо решили отстаивать баррикады. Борьба, конечно, была явно неравная, тем более что <...> царские войска <...> подтянули артиллерию и с утра 17 декабря начался орудийный обстрел Пресни.

Через несколько часов Пресня оказалась под натиском регулярных войск, и началась зверская расправа царских опричников над захваченными революционными рабочими.

Все жители Москвы, все слои общества были по-

давлены кровавой расправой, учиненной царскими войсками над восставшими. Брожение среди революционно настроенных рабочих, интеллигенции и студенчества не утихло, но ушло в глубину, прикрываясь внешним успокоением.

Воспоминания о В.И.Ленине [6]
Мое «столкновение» с Лениным [7]

Первого мая 1920 года в Москве, в Музее изящных искусств, была устроена выставка скульптурных проектов памятника «Освобожденный труд».

На выставку приехал В.И.Ленин в сопровождении А.В.Луначарского <...> и других. Осматривая проекты, В.И.[Ленин] делал те или иные замечания, и на его лице быстро отображалось удовольствие или разочарование. Подойдя к моему проекту, Владимир Ильич остановился, и я, стоя рядом, заметил на его лице удивление. Дело в том, что из всех выставленных проектов единственный мой был разрешен в системе кубистической конструкции.

Ясно было, что он вдруг увидел что-то для него новое и непонятное. Перед этим неизвестным заработала его мысль, и мгновенье за мгновеньем отображались на лице его целым рядом сменяющихся выражений. Удивление сменилось пытливостью, пытливость — упорным отрицанием, затем появилась лукавая саркастическая усмешка и, наконец, разряднлось добродушной улыбкой. «Анатолий Васильевич,— обратился Ленин к Луначарскому,— это уже по вашей части. Соберите комиссию и передайте этот проект для разбора».

Это мое «столкновение» с Лениным, и притом вплотную, в дальнейшем очень мне помогло при моей работе над его скульптурным портретом. Живая подвижность его лица, быстро сменяющиеся выражения которого промелькнули тогда и запечатлелись в моей памяти, натолкнули и помогли мне при работе в мраморе передать не мертвую, каменную застылость «лика», а его живую, скользящую улыбку, а также несколько нависший упорный лоб и пытливые глаза.

6
Королев неоднократно обращался к воспоминаниям о Ленине. Самые ранние были опубликованы в 1928 в сборнике «Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников». В 1936 им были написаны воспоминания в связи с работой над портретом и памятниками В.И.Ленину (*Огонек*, 1936, № 2—3); в том же году он вспоминает Ленина как инициатора создания памятника «Освобожденному труду» (*Королев*. Конституция. — *Советское искусство*, 1936, 11 августа). С тех пор Королев, постоянно работая над различными вариантами проекта памятника «Освобожденному труду», возвращается к впечатлениям от встреч с Лениным, уточняя и дополняя свои воспоминания. Наибольшую информацию содержат «Страницы из воспоминаний» (сб.: Встречи художников с В.И.Лениным. Воспоминания. Л., 1976, с. 112—113). Вместе с тем большой интерес представляют два черновых варианта воспоминаний 1955 года, дополняющих друг друга.

7
Печатается по сб.: В.И.Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников. М.—Л., 1928, с. 90—92; этот же текст включен в сборники: Встречи художников с В.И.Лениным, с. 113; В.И.Ленин и изобразительное искусство. М., 1977, с. 317—318.

В.И.Ленин в скульптуре [8]

Впервые я увидел Ленина во время его выступления на I съезде Советов. Меня поразила страстность его темперамента, непреклонность его воли и кованая четкость его мысли.

После этого много раз я видел и слышал его на митингах и постепенно в моем воображении рождался образ Ленина-трибуна, Ленина — вождя широчайших масс, с огненным темпераментом и железной волей. Этот образ Ленина — вождя, организатора масс я и стремился запечатлеть в монументах, поставленных в Луганске и Ташкенте.

Мне пришлось наблюдать Ленина в момент, когда быстрая смена впечатлений, движения мысли отражали

8
Печатается по: *Огонек*, 1936, № 2—3, с. 2.

8. Проект памятника Освобожденному труду для Москвы. 1920. Эскиз



в лице Ленина пытливость, тонкое восприятие всего окружающего и тонкость мышления.

Это было на выставке проектов памятника «Освобожденный труд». Ленин осматривал проекты, обмениваясь впечатлениями с сопровождавшими его товарищами — Луначарским и другими. Он задержался у проекта, решенного в кубистической манере <...>.

Я стоял рядом — проект был мой. Мне запомнилась тогда его тонкая добродушная улыбка, проницательный взгляд, его чистый выпуклый лоб философа, я положил в основу своего мраморного портрета Ленина этот запомнившийся мне образ.

9. Проект памятника Освобожденному труду
1920. Эскиз



В 1920 году[9] Владимир Ильич Ленин произвел закладку памятника «Освобожденный труд» на месте, которое впоследствии было отведено для установки Дворца Советов (1-й вариант). Владимир Ильич уделял памятнику «Освобожденный труд» исключительное внимание и придавал ему особое значение. Наркомом А.В.Луначар-

9
Публикуется впервые по рукописи 1955 года, хранящейся в архиве скульптора.

ским было отдано распоряжение скульптурному отделу, находящемуся в ведении коллегии ИЗО Наркомпроса, об организации митинга и проведении конкурса среди скульпторов на тему «Освобожденный труд». В то время я состоял членом коллегии ИЗО Наркомпроса и принимал ближайшее участие и в организации митинга, на котором должен был выступать Владимир Ильич, и в организации выставки проектов памятника «Освобожденный труд», которую после закладки должен был посетить Владимир Ильич.

Начало митинга <...> было назначено на 1 час дня. Все утро мной было потрачено на руководство по установке трибуны, на незамысловатые украшения вокруг трибуны в виде флажков на веревочке и нескольких больших флагов. Ровно в 1 час к трибуне подъехала машина, в которой сидел Ленин.

Владимир Ильич поднялся на трибуну с сопровождавшими его товарищами. Площадь перед трибуной, лестница к Москве-реке и вся набережная были заполнены громадной массой рабочих депутаций, пришедших с разных фабрик.

Я же с распорядительским значком как раз в это время был у переднего края трибуны и поправлял обшивку и так и остался там на все время митинга, слушая вдохновенные слова Владимира Ильича [10]. Чувствовалось, что эта тема — «Освобожденный труд» — была для Ленина особенно дорога и близка, с таким горячим вдохновением и взволнованным возбуждением он говорил перед собравшимися рабочими.

После митинга Владимир Ильич с сопровождавшим его А.В.Луначарским и другими товарищами подъехал к Музею изящных искусств с Антипьевского переулка (ныне ул. маршала Шапошникова). Представители Отдела ИЗО Наркомпроса, и я в том числе, уже ждали его. Владимир Ильич очень просто поздоровался с нами и, сняв пальто, прошел в первый зал, который был отведен для расстановки проектных моделей памятников на ту же тему — «Освобожденный труд». Участниками конкурса были московские скульпторы: Коненков, Златовратский, Королев, Страховская...

Владимир Ильич иногда подолгу останавливался и внимательно рассматривал проект со всех сторон и делился своими впечатлениями с Луначарским, но ни один проект ему не понравился и он уехал, видимо, с глубоким разочарованием.

Прошло после этого почти сорок лет, а памятник «Освобожденному труду» еще не воздвигнут, несмотря на то что Ленин придавал ему особое значение <...>. Место остается не занятым никаким строительством, и само собой напрашивается мысль осуществить заветное желание Владимира Ильича Ленина и на этом месте воздвигнуть памятник «Освобожденный труд», закладку которого в 1920 году произвел Владимир Ильич <...>.

10 В черновом варианте воспоминаний, написанном 19—20 апреля 1955, Королев более подробно описывает свои впечатления от речи Ленина: «В этот раз мне особенно близко пришлось наблюдать черты лица Владимира Ильича, подвижные во время речи, отражающие на себе те чувства, которые он переживал при произнесении речи. Чувства эти всегда при речи у Владимира Ильича были открытые, сильные, выразительные, чем он и покорял своих слушателей».

Страницы из воспоминаний [11]

11 «Страницы из воспоминаний» печатаются по сборнику: Вопросы изобразительного искусства, вып. 5. М., 1961, с. 26, 27. Этот же текст опубликован в сб.: Встречи художников с В.И.Лениным, с. 112—113.

С первых дней Октябрьской революции я работал в коллегии изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения, или, как сокращенно ее называли, коллегии ИЗО Наркомпроса. В эту коллегию я был привлечен Анатолием Васильевичем Луначарским, который был народным комиссаром просвещения.

Московская коллегия ИЗО Наркомпроса состояла из довольно большого числа живописцев, графиков, оформителей, архитекторов и скульпторов от различных групп художников старшего и молодого поколений.

Председателем был назначен живописец Д.П.Штеренберг, возглавлявший одновременно московскую и ленинградскую коллегии.

В связи с тем, что В.И.Ленин придавал особое значение монументальной пропаганде, при коллегии ИЗО Наркомпроса был организован скульптурный отдел, заведующим которого А.В.Луначарский назначил меня, а заместителем — скульптора С.Мезенцева.

В.И.Ленин очень торопил Луначарского с постановкой памятников, в связи с чем Анатолий Васильевич в коллегию Наркомпроса ввел живописца В.Татлина, архитектора И.Жолтовского и меня. Такое назначение обязывало нас очень часто бывать в Наркомпросе с отчетами о ходе работы по привлечению московских скульпторов к выполнению памятников для Москвы согласно утвержденному Владимиром Ильичем списку имен выдающихся революционных деятелей, философов, ученых, писателей, художников.

Владимир Ильич непременно присутствовал на открытии новых памятников, выступал с речами перед собравшимися.

Особенно мне запомнилось выступление Ленина при закладке памятника «Освобожденый труд». Владимир Ильич придавал особенно большое значение этому памятнику, вследствие чего Луначарский решил объявить предварительный конкурс между московскими скульпторами. На призыв Луначарского откликнулись почти все скульпторы. На открытие выставки проектов, которая состоялась в залах Музея изящных искусств, приехал Владимир Ильич в сопровождении Луначарского и других членов ЦК партии.

При закладке памятника «Освобожденный труд» мне пришлось быть совсем рядом с Владимиром Ильичем. С каким-то особым подъемом начал он свою речь. Его лицо, жестикуляция, вся фигура выражали страстное желание передать слушателям смысл, глубину понятия «Освобожденный труд». Черты его лица, жесты запечатлелись в моей памяти настолько сильно и четко, что мне порой кажется, будто бы эту речь Ленина я слышал вчера, хотя прошло уже сорок лет.

Образ Владимира Ильича я старался запечатлеть в скульптурном портрете, о котором позднее И.Э.Грабарь писал мне: «Вам принадлежит один из лучших портретов-бюстов В.И.Ленина, в свое время признанный Н.К.Крупской наиболее схожим изображением Владимира Ильича».

Моя работа над статуей Льва Толстого для яснополянской школы [12]

Пятидесятая годовщина со дня смерти Льва Николаевича Толстого невольно заставляет меня вспомнить 1928 год, когда вся наша страна и весь мир отмечали сто лет со дня рождения великого писателя.

В начале марта 1928 года нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский вызвал меня к себе в кабинет и предложил выполнить четырехметровую статую Льва Николаевича Толстого для новой яснополянской школы, постройка которой должна быть закончена осенью к юбилейным дням.

Я, конечно, с радостью согласился.

В нашей семье, особенно мой отец, питали ко Льву Толстому любовь и особо его почитали; я с раннего детства привык читать и много раз перечитывал многие его литературные произведения. Приглашение товарища Луначарского выполнить статую для яснополянской школы не только обрадовало меня, но и глубоко взволновало.

Я усиленно стал собирать материалы, а их в то время не было так много, как теперь [13]. После того как мной был собран материал в Москве, я отправился с женой в Ясную Поляну.

На станцию Ясная Поляна мы приехали рано утром — в 6 часов. Конечно, нас никто не встречал, и мы одиноко поехали в толстовскую усадьбу [14].

Проезд от станции до усадьбы оставил неизгладимое впечатление. Расстилавшиеся перед нами и вздымавшиеся глыбами от первой пахоты черноземные поля связывались с образом мятущейся души Льва Толстого...

С душевной тревогой мы вошли в дом Льва Николаевича. Еще все спали, и нам предложили пока побыть в библиотеке, расположенной в первом этаже и заставленной книжными шкафами и полками с книгами [15].

Наконец, нас пригласили на утренний завтрак, и мы могли познакомиться с тогдашними довольно многочисленными обитателями усадьбы. О цели нашего приезда уже был осведомлен директор музея Ясной Поляны.

После завтрака нас проводили в новостроящуюся яснополянскую школу, на втором этаже которой нам была отведена комната, примыкающая к продолговатому высокому актовому залу, предназначавшемуся мне для выполнения четырехметровой статуи Льва Николаевича Толстого.

Я принялся за работу.

По своему обыкновению, при работе портретной статуи я прежде всего решаю голову [16] с тем выражением лица, которое у меня складывается в результате изучения многочисленных фотоматериалов.

Кроме того, чтобы понять общий стилевой склад лица определенного времени, я стараюсь предварительно сделать несколько портретов современников, хотя бы и из другой среды. С этой целью я ходил по деревне Ясная Поляна и приглядывался к лицам пожилых крестьян, современников Льва Толстого. Остановившись на двух кре-

12
Воспоминания о работе над статуей Л.Н.Толстого составителям известны в двух вариантах. Первый относится к 21 июля 1957, он адресован и выслан дирекции Музея Л.Н.Толстого в Ясной Поляне. В письме-воспоминаниях содержится просьба купить следующие работы: «Стоящая фигура Толстого в 1 метр высотою (гипс); портрет Сергея Львовича (гипс), портрет крестьянина «Федота Нечесаного» (мрамор), портрет крестьянина — деревенского знахаря (гипс)». Второй вариант написан 15 ноября 1960 в связи с пятидесятилетием со дня смерти Л.Н.Толстого. Оба варианта не опубликованы. Нами публикуется второй, более подробный вариант воспоминаний.

13
В черновом варианте воспоминаний содержится более подробная информация о подготовительном этапе работы: «Я усиленно стал собирать фотоматериалы. В этом отношении мне помог музей Толстого и в частности один из сотрудников музея, у которого была большая личная коллекция фотокарточек с Льва Толстого». Помимо этого Королевым были использованы материалы из архива тестя, Н.С.Никольского — известного московского фотографа, снимавшего Льва Толстого в Ясной Поляне.

14
В черновом варианте: «Мы взяли с собой два велосипеда, а также нашего друга — Пушу, очень умного небольшого пуделя».

15
В черновом варианте подробнее: «Хозяйкой Ясной Поляны (Александрой Львовной Толстой) я был встречен не очень любезно. Только после того, как я показал направление от наркома Луначарского, я получил ночлег в яснополянской школе. На мою просьбу предоставить мне некоторые тома Льва Толстого, нужные мне для работы, — я получил отказ с предложением приходить в библиотеку, и только позднее, когда хозяйка убедилась в моем серьезном намерении, я получил нужные для работы тома из библиотеки Ясной Поляны. Но обедать меня и жену приглашали «в большой дом». Вначале было очень сурово и чинно, но позже, когда убедились, что я приехал с серьезными намерениями, ко мне и моим требованиям нужного материала начали отно-

стьянах, я пригласил их в мастерскую и сделал с каждого скульптурный портрет. Один крестьянин, который лично знал Льва Толстого и иногда работал у него, имел прозвище «Федот Нечесаный», с густой шевелюрой волос, другой — «Деревенский знахарь», тоже с очень выразительным лицом [17].

Кроме того, как только приехал в усадьбу Сергей Львович Толстой, имевший сходство со Львом Николаевичем, я также воспользовался его согласием мне позировать и сделал с него портрет.

10. Крестьянин из Ясной Поляны. 1930



Во время работы над статуей Льва Николаевича [18] в Ясную Поляну приехал известный пейзажист В.К.Бялыницкий-Бируля и без всяких предупреждений вошел ко мне в мастерскую в яснополянской школе. До тех пор я не был с ним лично знаком, но как живописец высокого мастерства он мне был хорошо известен по выставкам. Бялыницкий-Бируля, молча войдя в мастерскую, отошел в дальний угол, чтобы лучше рассмотреть и охватить глазом почти законченную статую, продолжительное время приглядывался к ней, потом подошел ко мне, обнял меня и сказал: «Молодец». В то время я по отношению к нему был начинающим юношей, и такая похвала настоящего художника наполнила мою душу большой радостью и удовлетворением.

Наконец, статуя была закончена, и я пригласил хозяйку и всех обитателей большого дома для осмотра. Они вошли в школу, поднялись на второй этаж и приоткрыли дверь в актовый зал, где на противоположной сто-

ситься более внимательно, и — предупредительно».

16
В черновом варианте содержится сжатое объяснение метода работы над портретом: «По своему обычаю я начинаю с выполнения скульптурного портрета. Если с натуры, это занимает у меня 3—4 сеанса. Но в данном случае, без живой натуры, работа над портретом-бюстом у меня заняла больше времени — 2—2,5 месяца. И только тогда, когда я закончил скульптурный портрет, я приступил к статуе. В момент, когда я закончил скульптурный портрет, приехал фотограф. Фото сделано. И одно из них помещено в моей монографии» (*Сидоров А.А.* Королев. М., 1934).

17
В черновом варианте следующая подробность: «Ко мне стали не только приходить, но даже приезжать из дальних деревень крестьяне, так или иначе имевшие дело с Львом Толстым».

18
В черновом варианте: «Но самое трудное было <...> решить четырехметровую статую Льва Толстого. Я делал целый ряд набросков и фигур, более или менее законченных, чтобы освоить идею, задачу выполнения статуи».

роне стояла на станке статуя Льва Николаевича еще в глине. Хозяйка долго всматривалась в статую, потом обернулась ко мне и тихо сказала: «Да, это отец»,— и крепко пожала мне руку. Статуя была принята.

Начались большие хлопоты по формовке статуи в гипсе и установлению в нише на первом этаже яснополянской школы; по окончании, как полагается, она была задрапирована покрывалом.

11. Л.Н.Толстой. 1928. Статуя в Ясной Поляне



Наконец настал день — 20 сентября 1928 года.

Съехалось очень много гостей не только из нашей страны, например В.Д.Бонч-Бруевич, но и из-за границы, как, например, Стефан Цвейг и многие другие.

К часу открытия все собрались в школе, перед задрапированной статуей.

Как полагается по церемониалу, товарищем А.В.Луначарским был разрезан шнур, завеса, закрывавшая статую, упала, и статуя Льва Николаевича Толстого откры-

лась для обозрения многочисленным гостям из Европы и Америки.

Товарищ А.В.Луначарский, став перед статуей, сказал большую речь с таким вдохновением, с каким, мне казалось, он никогда не говорил, хотя я присутствовал на очень многих его выступлениях.

После открытия статуи в актовом зале яснополянской школы состоялся вечер, на котором многие высказывались в связи со столетним юбилеем со дня рождения Льва Николаевича Толстого, а в заключение местными деревенскими силами были исполнены некоторые сцены из «Власти тьмы», а деревенский яснополянский хор девушек пропел замечательные русские песни.

Наконец, вечер закончился, и все разошлись на покой...

Во время Отечественной войны при отступлении гитлеровцев из оккупированной Ясной Поляны школа была сожжена. Все деревянные части и мебель — лестницы, рамы, парты — сгорели. Но статуя осталась цела, кое-где обуглившись. Статуя производила такое сильное впечатление, что многие приезжавшие из Америки и Западной Европы корреспонденты фотографировали ее и помещали снимки в своих газетах.

До войны я мечтал выполнить статую из яснополянского дуба. Судьба, к счастью, не позволила осуществить мою идею — статуя сгорела бы.

Во избежание каких бы то ни было превратностей судьбы яснополянскую статую Льва Николаевича Толстого необходимо отлить из бронзы [19].

19
Статуя до настоящего времени в бронзе не отлита.

В.Проппер
Беседы с Королевым [20]

20
Интервью взято В.Проппером у Б.Королева в конце 1930-х годов. В архиве скульптора сохранились его фрагменты: разрозненные пронумерованные страницы. Публикуется впервые.

В.Проппер: Может ли скульптура изобразить натюрморт?

Б.Королев: Нет ничего проще. По крайней мере, когда я вел курс скульптуры во Вхутемасе, помню, правда, удивленное лицо Анатолия Васильевича Луначарского, пришедшего ко мне на занятия и увидевшего на столе перед студентами вместо статуй и модели кусок дерева, камни, кубы, треугольники и другие мертвые предметы. Я с этого начинал со своими учениками, приучая учащихся с самого начала уметь обращаться с массой, весом, фактурой, материалом и их композиционными отношениями.

с. 38. *Б.Королев:* Ту шероховатость, которую я придавал поверхности своей скульптуры, они называли королёвским художественным стилем. Между тем это не так... Скульптурный «колорит» — это тот свет и те тени, которые получаются от выпуклостей и впадин форм и, если хотите, от шероховатостей поверхности. Но злоупотреблять этим никак не приходится. Если для колорита не хватает выпуклостей, я даю соответствующую обработку поверхности. Вот и весь так называемый мой, королёвский стиль.

Конечно, я не люблю облизанную и строго отшлифованную поверхность <...>

с. 40—41. *Б.Королев:* О памятнике Александру III работы П.Трубецкого[21]? Это не насмешка, а реальная действительность. Конь — могучая «архаичная» Русь, а наездник — абсолютная монархия, крепко держащая в своих руках народ. Попробуйте ослабить руку или посадить на этого коня с распутинским благословением мозгляка Николая II и, конь разнесет его вдребезги, как это и случилось.

Памятник этот не насмешка, а монумент, художественный исторический документ. Его можно снять с площади, но сохранить как художественную ценность.

Паоло Трубецкой — большой художник. Его скульптура всегда жизненна <...>

Б.Королев: Портретное сходство не должно заключаться в том, чтобы передать все детали внешнего облика: особенного бугорка на носу, родимого пятнышка около глаз или чего-нибудь в этом роде. Это уже будет натурализм. Портретное сходство должно выражаться в ха-

21
В течение двадцатых-тридцатых годов в художественных и общественных кругах активно обсуждался вопрос о сносе памятника Александру III работы П.П.Трубецкого в Ленинграде. Памятник был поставлен в 1909 на площади перед нынешним Московским вокзалом — тогдашним началом Великого транссибирского пути, сооружение которого началось при этом императоре. Оценки памятника были различны — от восторженных (многих деятелей художественной культуры — Репина, Серова и других, видевших в нем выдающееся произведение пластики, воплотившее отрицательные стороны царизма) до негативных (представителей официальных кругов и царской фамилии). После революции в связи с по-

12. Пластическая танцовщица. 1908

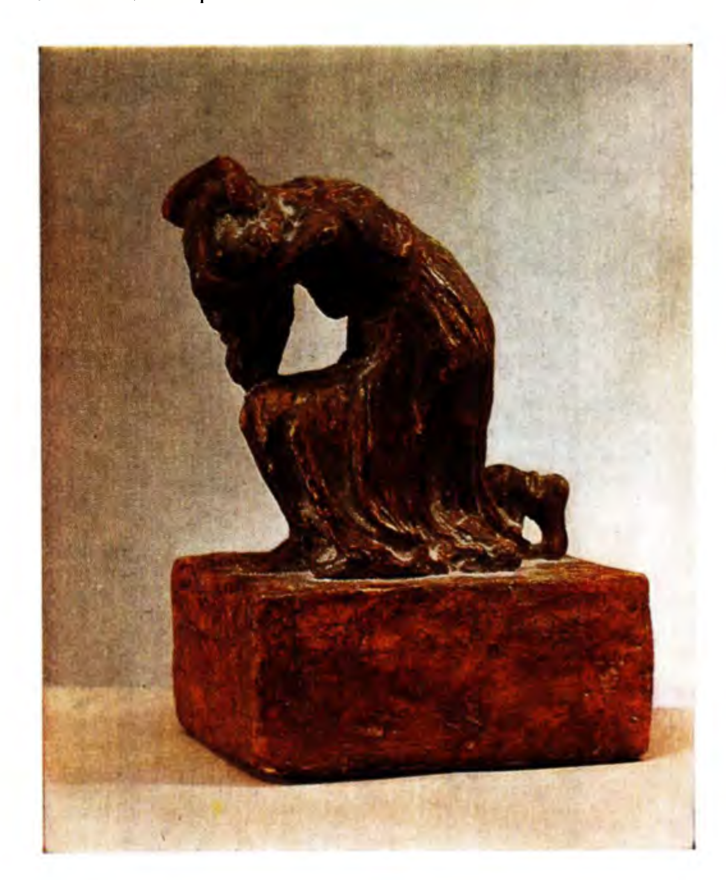


становлением о снятии памятников царям и их слугам памятник несколько раз пытались уничтожить, но каждый раз художественная общественность отстаивала его, как выдающееся произведение. В конце 1930-х годов памятник был снят, но статуя, благодаря активной и настойчивой деятельности хранителя скульптуры Государственного Русского музея Г.М.Преснова, была передана в этот музей, где и находится.

22
В период записи интервью Б.Королев работал над проектом памятника Г.К.Орджоникидзе.

рактерных чертах, в героике таких людей, каким был Серго [22]. Помимо того, я говорил, говорю и буду говорить, что к эскизному проекту должен быть особый подход. В нем прежде всего должна выявляться общая идея, вложенная в эскизе, отмеченная целостностью и стройностью композиции. Это главное. Затем, судя по сюжету, в скульптуре дается движение, динамика или, наоборот, статика. Отдельные детали, подробности в эскизе даже вредны для

13. Коленопреклоненная. 1908



дальнейшей работы в натуральную величину монумента. В эскизе скульптор работает не над статуэткой, а над будущим монументом <...>
с. 49. *Б.Королев:* Композиция в искусстве вообще имеет громадное значение, а в скульптуре, я бы сказал, даже превалирующее (главенствующее) значение. Ведь что такое композиция? Это не что иное, как сочетание формы с содержанием. Я бы даже выразился так: композиция - это выявление определенного содержания в определенной форме <...>
с. 53. *Б.Королев:* Прежде всего необходимо отличать красоту от красивости. Под красотою следует понимать неот-

рывное сочетание внутренней правды с внешней стройностью форм и их ритмическим звучанием, в которые эта правда облечена. Красивость же является достижением лишь внешней стройности голых неодухотворенных форм, аппликационной слаженностью. Вообще же красота — это правда, которую несет художник <...>
с. 56. *Б.Королев:* Начал я свою художественную карьеру в скульптурной студии Марии Блок в Москве в 1908—1909 годах. Преподавали там в то время два молодых скульптора, люди без какой-либо определенной, твердой почвы. Преподаватели ограничивались лишь указаниями по достижению учащимися простейшего сходства с видимыми формами живой обнаженной натуры. Но и эти указания специалистов в первые годы мы принимали как откровение. Затем появился новый преподаватель академик Дзюбанов, ставивший натурщиков на тенденциозные темы (раненых с подвязанной рукой или перевязанной головой и т. д. и т. п.). Я почувствовал в то время фальшь подобного рода преподавания. Хотелось образно подойти к раскрытию видимой реалистической формы, ее конструкции (построения), пластичности, то есть последовательного перехода от выпуклостей к впадинам и, наконец, к простейшим психологическим выражениям радости, горя и угнетенности, как я и пытался выразить последнее в этюдной фигуре крестьянина, занимаясь в Училище живописи, ваяния и зодчества под руководством Волнухина. Посещение современных выставок «Мир искусства» и западников (французов) нагляднейшим образом убедило меня в беспочвенности, лживости и художественной поверхностности той среды, в которой мне приходилось вращаться. Становилось ясным, что правда художественного восприятия и выражения за пределами наших учителей. И я с головой окунулся в пластическую культуру Запада, уже отчасти отходившую от импрессионизма Родена, а также в резко наступающий кубизм Пикассо и Архипенко.

«В котором это было году?» — спросил я.

— В 1912—1914 годах. И вот в этом году, будучи на последнем семинаре выпускного года скульптурного отделения школы живописи и ваяния, я представил работу в кубистических формах [23].

23
Сидящая женская фигура (конструкция). 1913. Гипс. Местонахождение неизвестно. Мужская фигура (конструкция). 1914. Первый вариант. Гипс. Местонахождение неизвестно. Второй вариант. Бронза. ГРМ.

Глядя на мои этюды с натурщиков и натурщиц, профессор Волнухин заметил мне: «Что вы, батенька, такие вещи можно делать только дома, а не представлять на просмотр экзаменационной комиссии».

Между тем увлечение кубизмом в последних классах школы не отрывало меня от живой натуры. Наоборот, через живую натуру стремился я постичь законы пластической выразительности, композиции и пропорций. Ни деформация реалистической формы, на которую толкала меня теория кубизма, ни композиционная асимметрия, ни силовая механизация отвлеченных форм не сделали меня рабом абстрагированного мышления. Я оставался постоянным наблюдателем живой натуры и ее изменчивых законодвижений.

В эту систему отвлеченных размышлений, кабинетных опытов и оторванных от жизни впечатлений я оку-

14. Мужская фигура. Конструкция. 1914



нулся с головою, лишь с незначительными отступлениями, с 1913 по 1922 год.

В это время авансцена художественного движения претерпевала большие изменения. Крайности породили бóльшие крайности. Появились адепты и других видов искусств, отрицающие существо и этих искусств. Скульптуру стали подменять инженеризмом, а живопись фотомонтажом. Должен сознаться, что это на меня страшно подействовало отрезвляюще. Я порвал со своими изменившими скульптурной сути товарищами и понял, что увлечение абстрактивизмом отвлекло бы меня от органической формы и живого восприятия. Я порвал с конструктивизмом и обратился к действительности, к реалистическому восприятию современного мира.

После первых же работ в духе органических форм, идейных заданий и увеличивающихся технических трудностей для меня стала ясна вся совокупность задач, которые стояли перед искусством, современной скульптурой.

Ясно стало, что мы, советские скульпторы, не можем игнорировать высот классических форм и тем более мы не можем не только игнорировать, но и умалять содержания новой жизни, социалистических форм нашего существования. И потому я обратился к изучению законов реалистического выявления и реалистической композиции отдельных компонентов.

Стало ясно, что абстракция не родит действительности и что отвлеченные теории не родят органического единства. Встала задача достичь целостности органической формы.

Так я перешел неуклонно к органическому реализму.

И тогда вопросы портрета, живой натуры, реалистической фигуры, сложной многофигурной композиции встали передо мной в ясности, в творческом решении. Тогда только я воспринял освежающую струю реалистического соприкосновения художника с действительностью. Реализм — источник питания и вдохновения художника <...>

Переписка

Б.Д.Королев —
Л.Н.Никольской
Июль —
октябрь
1905
Москва[1]

1
Это письмо и следующее отправлены из Таганской тюрьмы. Написаны на маленьких листочках серой бумаги.

Дорогая моя хорошая Люся. Получил от тебя письмо и все разобрал и все понял. Но не было времени ответить тебе подробно, так что отложил до следующего раза. Но ты мне все-таки пиши. Пиши, если есть возможность, хоть каждую почту; не дожидаясь обязательно ответа; все-все, что ты думаешь, что тебя интересует <...>

Думаю, что и мне ты поверишь, если я скажу — я чувствую себя вполне бодро, хорошо и физически и нравственно. Так что обо мне нечего тебе беспокоиться <...>

Пиши побольше и почаще. Целую, Боря. Какие буквы надо ставить на письме — не разобрал и кто скрывается под ними.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Никольской
Июль —
октябрь
1905
Москва

Забастовка филипповских рабочих у нас тоже нашла отклик, выразившийся в творчестве помещенного ниже произведения одного из заключенных.

Как у нас-то в Таганке
Дорого ценятся баранки:
А французские совсем нет.
Дай на это мне ответ.
Почему это такой?
Ай в Москве такой застой?
Ай в пекарнях нет муки?
Ай бунтуют мужики?
Ай еще кака беда?
Растолкуйте, господа!

Не правда ли, превосходно <...>

Б.Д.Королев —
Л.Н.Никольской
1907
Петербург[2]

2
Написано в Петербурге, где Королев жил нелегально, под чужой фамилией.

<...> Это не тоска настроения, и не скучающая тоска и не немощная, как ты предположила, — нет, это какая-то живая, плачущая о чем-то потерянном или не существующем, но чувствующемся, тоска. И даже определенная настолько, что может напоминать собой тоску по свободе в тюрьме. Ведь когда порядочно сидишь в тюрьме, то жизнь начинает входить в такую правильную колею, делается такой заполненной и чтением и размышлением, и событиями тюремной жизни, и даже переживаниями в связи с получением и отсылкой писем, что кажется, наконец, что это и есть настоящая жизнь и больше ничего нет и не должно быть. И вдруг нападает тоска, тоска по воле, в которой собственно больше уже почти и не нуждаешься и почти забыл ее, но которая оставалась в тебе жить бессознательно, оставалась просто какой-то еще нестершейся чертой.

И как в этом случае, сразу и не поймешь откуда, зачем и по ком или по чем эта тоска, так и у меня раньше никогда не была ясна причина и сущность проявлявшейся моей тоски. И вот теперь мне кажется несколько более ясным. Но я не знаю, как бы мне сказать тебе, чтобы не ошеломить... Видишь ли, начала она мной осознаваться с



15. Семьи Королевых и Никольских. 2-я пол. 1900-х гг. Москва
Б.Д.Королев стоит пятый справа, Л.Н.Никольская сидит первая справа

начала этой зимы или даже точнее — со времени разговоров и размышлений о мире физическом и психологическом. Теперь начинается самое трудное! Да, у меня теперь почти полная уверенность в существовании мира психического. Все-все говорит о нем, и все-таки он остается неясным. Но как же в него проникнуть? Наука, философия и искусство. Наука — нет, потому что она только аналогиями может проникать в него. Через философию и искусство — да, но только отчасти. Потому отчасти, что ведь не философия и искусство проникают в него, а философ-художник. Философ же и художник заглядывают по ту сторону материи не своими размышлениями и не своими художественными созданиями, а своей душой, в своих переживаниях и психологических состояниях они проникают туда. И только потом, как астроном и психолог, лишь отметив материально увиденное или на небе и[ли] под микроскопом, так и философ и художник стремятся размышлениями и созданием воспроизвести увиденное ими. И, конечно, только тысячные доли удается им запомнить, осознать и воссоздать. Да еще и важно ли это для них? Это важно для посторонних зрителей — да и очень, но для них уже безразлично. Потому безразлично, что когда художник начинает творить — то он уже знает, что хочет сделать, он уже создал, для него уже ясны те образы и представления, которые он теперь только должен запечатлеть материально. Все главное уже сделано, в душе уже живет все в деталях и в мелочах, даже неуловимых и непередаваемых обыкновенно средствами художника. «Оматериаливание» же только последующая и второстепенная задача. И самое главное — не тождественная первой.

Как бы ни был гениален и талантлив художник, но никогда ему не передать эту неуловимую психическую проникновенность его душевных творческих созданий. То,

что я знаю о Крамском, Ге, Ибсене, Бетховене и других, именно подтверждает это. Когда мы читаем, смотрим или слушаем их, перед нами пробегают только грубые схемы, оголенные от всей психической сложности, заключающейся только в живой душе их творца. Ибсен часто <...> говорил о тайных силах, живущих в людях или в некоторых людях. А разве в его героях мы их можем найти? Конечно, нет, — потому что это можно почувствовать и уловить только живой душой у живой же души. Герои его сильны, могучи волею, величественны и глубоки душой, но все-таки как-то фатально схематичны. Их психическую сложность никогда не передашь — мы, зрители, лишены этого, и, чтобы уловить и почувствовать ее, надо их живыми знать. И драма может оказать здесь услугу только в том случае, когда актер будет не только талантлив в передаче, но также сам велик и глубок. Вспомним Дузе, вспомним, что даже тогда, когда она плохо играла и не давала настоящего художественного образа, было интересно и богато в театре, потому что мы соприкасались с живой открывавшейся нам сложной психикой души. И не правда ли, собственно, почти безразлично, хорошо она играла или плохо, говорит или молчит (последнее, пожалуй, даже важней) — важно только, что она живая, здесь и ты можешь черпать ее психическую сложность и претворять в своей душе. И только у живой души и таким образом можно уловить и претворить в творческой призме психическую сущность, разлитую в мире.

В человеке сила и могущество, воля и благородство еще недостаточны, как в пейзаже недостаточны изображения дерева или травы, а надо еще и воздуха, так и здесь надо еще психической атмосферы, проникающей сквозь все его индивидуальные черты. Только в связи с ней сложна, интересна и полна вся его личность. Только в ней — нематериальной, не в воссоздаваемой, почти неуловимой живой психической лаборатории — и творится все значительное и сложное во всей своей полноте. Туда и только туда нужно забираться и заглядывать. Я и хочу забраться и заглянуть туда. Но как и к кому? Мне кажется — надо бесконечно любить и бесконечно владеть этой отдавшейся тебе живой душой.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Никольской
Январь 1910
Москва [3]

Что важно в Бетховене? Сон[ата] 10 в[ступление]. Форма громоздится на форме. Мелодия на дисгармоничных аккордах. Это соответствует последним скульптурам Анджело[4]. Формы изломаны и характер их, их мелодии чередуются, чередуются с дисгармоничным изломом.

Скульптура имеет две стороны: форму в смысле части пространства, ограниченного плоскостями; соотношение этих частей или единая гармония их <...>. Скульптура не живая и не может быть подобием живого. В живом теле — определяет внутренняя организация: живая кинетика и ее вибрирующая способность, изнутри исходящая; а в скульптуре и [с]наружи [исходящая способность] определяет, и последовательность плоскостей.

Человек не может быть воссоздателем, а лишь создателем. Греки же могли сотворить... Что же я делал, когда делал этюд или портрет? <...>

3
Это письмо написано в период работы Б.Д.Королева над горельефом «Бетховен».

4
Микеланджело.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Никольской
21 апреля
1910
Париж [5]

[5] Королев путешествовал по Франции и Германии в 1910 вместе с Н.Н.Никольским и его супругой, отправившимися в свадебное путешествие.

Так ты ждешь от меня подробного письма. Ну хорошо — хотя писать <...> очень трудно, потому что видел уже страшно много. Вот уже неделя как я в Париже и каждый день, как встаю, отправляюсь странствовать часов до 7—8 вечера. И все нет конца — хотя почти каждый раз смотрю новое. Париж — это что-то бесконечно богатое для осмотра. Галереи, музеи, церкви, Салоны, наконец, уличные памятники, которым, действительно, кажется, нет счета. И вот далеко я не все видел, а уже положительно не знаю, с чего начать. Начну, пожалуй, с конца. Сегодня я подробно осматривал Нотр-Дам. Знаешь, я никогда не представлял себе, что готика так удивительно хороша. Ни один стиль не производил на меня такого большого впечатления, как готический, и ни одно здание, как Нотр-Дам. И ни снимки, ни фотографии не могут его передать, когда смотришь снаружи — эти высокие башни с громадными в длину стрельчатыми окнами, всегда грязновато-серо-розового камня, причем все — сплошь камень: ни железа, ни дерева. Строго и спокойно все здание поднимается вверх, причем оно окружено какой-то таинственной атмосферой, которая легко зрителя захватывает <...> и он уже не чувствует себя отделенным, а точно вместе с тем вся душа поднимается вверх.

Внутри эта атмосфера еще больше сгущается. Далеко вверху стрельчатые своды всегда с золотыми звездами и ярко-синей окраской неба, падающими вниз колоссальными окнами с этой чудесной цветной стеклянной мозаикой. И вот этот темноватый цветной свет, падая на старые камни стен и пола, необыкновенно действует. Действительно душа трепещет и поет.

Я еще был в другой готической церкви 13 столетия. Так же страшно сильно действует, хотя и намного меньше она. Я упустил еще многое, что создает эту поразительную гармонию — но надо же все-таки немного короче. О химерах, о статуях в нишах и другой орнаментике — это уже дома и в иллюстрациях. Я купил полный комплект [фотографий] химер — 60 карточек, так что тогда гораздо лучше можно будет рассказать. Скажу еще вот что.

Готика вместе со средневековой скульптурой и скульптурой Ренессанса в целом произвели на меня самое большое впечатление. В Мюнхене был прекрасный музей баварского средневековья и Раннего Ренессанса. Исключительно почти статуи богоматери <...> потом Иисуса и разных святых и бюсты деревянные частных лиц. И во всем этом вместе с какой-то особой простотой и наивностью столько выразительности, силы и индивидуальности — просто удивительно. И представь, познаешь их, и так понятен для тебя станет Боттичелли и даже Леонардо. Так чувствуется, как они выросли на этой причудливой простоте и наивно углубленном индивидуализме. У многих из них наклон, платье чисто Боттичелли или, впрочем, наоборот.

Вчера я был в Салоне. 1-го мая [н.с.] только что открылся весенний Гранд Салон. Хотел я пробраться на вернисаж, но это оказалась не Россия и пришлось ограничиться наблюдением туалетов и экипажей. На другой день я уже был легально! И представь себе, я провел там семь

часов, а успел осмотреть приблизительно лишь скульптурный отдел. Здание Гранд Палац[6], в котором помещается Гранд Салон, немного меньше нашего манежа, только двухэтажное: верх — 43 комнаты занимает живопись, а весь низ — скульптура. Всего произведений выставлено около десяти тысяч. Вот и подумай, как разобраться и ориентироваться во всей этой громаде. Правда, надо заметить, что масса просто дряни, много самых обыкновенных этюдов. Так что, видимо, Салон принимает всех, только бы были посредственные работы, а не бьющие в глаза чем-нибудь особенным. Из всей этой массы около десятка работ мне очень понравились, не столько темами, сколько выполнением. Я перечислять их не буду, так как это не особенно интересно, тем более что у меня это вяжется с общим теперешним направлением скульптуры. И хотя после Люксембурга[7] и Салона для меня кое-что и выяснилось — но лучше уж подожду. Между прочим, интересна величина вещей — что-то умопомрачительное после наших головок на выставках. Например, борьба слона со львом и детеныш тут же — натуральная величина. Или борьба двух кентавров со львом — в три раза больше натуральной величины да еще на громадной скале. Выставлено также больше десятка памятников всевозможным людям и событиям. Например, первым погибшим авиаторам и даже нашему Петру I. Все это колоссальные размеры. Но самое замечательное то, что все лучшее или более или менее выдающееся — куплено государством. Вот почему и живут художники там. Так же как и в живописи. Хотя она намного ниже и неинтереснее скульптуры, кроме десятка картин из всех тысяч полотен. Удивительно красив и грандиозен общий вид на скульптуру с верхнего этажа. Статуи, статуи — более сероватые, без конца и все в живых цветах и деревьях.

6 Имеется в виду Гран-Пале. Воспоминания о Салонах см.: *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Воспоминания. М., 1977, с. 78.

7 Люксембургский музей в Париже.

Ну, теперь о Лувре. Размеры опять необыкновенны. Открыт он ежедневно 7 часов, но сразу обойти весь музей со всеми его отделами совершенно немыслимо. Прежде всего, конечно, я осматривал скульптуру. Две разделенные стеной громадные галереи античных статуй и рельефов. Когда ты входишь сначала в правую галерею и посмотришь прямо вперед, то в самом конце — на фоне красной, издали кажущейся черной стены едва виднеются чьи-то благородные очертания. И уже скорее чувствуешь, чем видишь, кто там, и не хочется смотреть ни на охающую даму, ни на Марса и на множество других по бокам и в середине расставленных статуй, а тебя тянет, тянет вперед, ближе, ближе; уже страшно глядеть прямо, потому что чувствуешь, как все явственнее вырисовываются ее черты, но наконец вот и зала Венеры Милосской; и, когда поднимаешь голову, становится жутко — жутко от этих строгих черт лица, от этих глубоко сидящих глаз, затененных и пристальных, от губ, чуть раскрытых и с едва брошенной на них полупечальной улыбкой, наконец, от всего тела, сильного, спокойного и нежного. Жутко. Невольно делаешь шаг в сторону, но каждый уголок этой совершенно простой, не пестрящей статуями комнаты наполнен ею — с отчаянием поворачиваешься к ней — и тогда уже нельзя оторваться...

Прости, но сейчас больше не могу писать. Не сердись, что обрываю резко, ты не представляешь, как мне

трудно писать — я вовсе не владею пером и язык отчаянный, ты, наверное, ничего не поймешь из моего письма <...>

Вчера я старался разобраться в живописи Луврского музея. Многое меня очень поразило, много смутило, о многом я имел совсем то же представление. Ах, все эти открытки и репродукции, по которым мы знакомимся с художниками, — они страшно неверны. Если уж пользоваться, то безусловно цветными, но верно воспроизводящие краски — здесь страшно дороги. Но я все-таки надеюсь составить коллекцию из характеристик картин каждого находящегося здесь художника. Итак, первая комната. Небольшая — несколько картин Луини Бернардино[8]. Производят впечатление мягкости, простоты и святой наивности. Общий тон картин точно на розоватой подкладке. Краски — чистые, почти совсем чистые полутона; розовая, голубая, светло-зеленая, светло-оранжевая, светло-коричневая, золото. Созерцанием чистоты и святости веет от них.

8 Луини Бернардино (ок. 1480—1532) — представитель миланской школы живописи. В Лувре находятся, в частности, «Кузница Вулкана», «Святое семейство».

Вторая — громадная квадратная комната. Как только окинешь ее взглядом, сейчас бросается в глаза направо внизу «Джоконда» Леонардо. Я ее не любил в репродукциях, и она не действовала на меня притягательно, но тут от оригинала нельзя оторвать глаз. Вся картина довольно темная по тону; как и во всех его картинах темная зелень сзади Джоконды, но какая-то странно-зеленая зелень, темноватое платье, благодаря чему несколько резко выступают лицо, немного фон и руки. И, конечно, прежде всего глаза. Совсем, совсем живые, немного улыбающиеся улыбкой какого-то познания глаза. Да, кажется, что они что-то знают, они во что-то проникли, что люди напрасно ищут, тщетно к чему-то стремятся. И вот они, знающие, затаенно, едва приметно улыбаются этой тщете людей, смеются над их ошибками, промахами и над порой пошлыми заблуждениями и пошлыми увлечениями. Да, они знают это, но знают и еще что-то — что-то, в чем не решаются признаться самим себе. И потому вся картина носит отпечаток какой-то мягкости, какого-то осторожного отношения к своей внешней улыбке и внутреннему знанию. Я сравнивал Джоконду с Венерой. Обе страшно сильны, обе сразу завладевают зрителем и обе — полная противоположность. Венера, кажется, хочет сказать то, что она знает, людям и может сказать; Джоконда, чтоб остаться Джокондой, не хочет и не может сказать; Венера — трагична, Джоконда — драматична.

В этой же комнате другая картина Леонардо «Св. Анна...» Вообще много Леонардо. В другой комнате: «Богоматерь среди скал», «Вакх», «Иоанн Креститель», два портрета и еще несколько рисунков. Вот картины удивительно хороши по краскам и по силе выражения. Страшно сложные краски и удивительно глубокое выражение лиц с теми же загадочными улыбками, производят странное и большое впечатление. Раньше я совсем не думал, что в красках Леонардо необозримо выше <...>

Б.Д.Королев — Л.Н.Никольской
Май 1910
Париж

Ну, наконец-то получил от тебя письмо и открытку. Жаль, что тебе все недосуг мне писать. Завтра в 8 ч. утра мы уезжаем из Парижа. Вещи уже уложены <...>. Сегодня ходил прощаться в Люксембург и Лувр. Я заеду во Фрей-

бург, а оттуда через Мюнхен в Берлин. Напишн туда мне. А потом в Россию.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Никольской
1911
Москва

Представь себе, у меня некоторые дни с утра до вечера звучат в голове мотивы из того, что ты играла один день, та шопеновская прелюдия, помнишь, которую ты играла <...>. А то почему-то вторая часть григовской сонаты <...>. Начал я тебе писать трактат. Тема: «Любовь и искусство, как два основоположения немецких романтиков»[9] на основании статьи Брандеса «Романтизм в Германии»[10] и своих собственных соображений. Но еще не окончил и в таком необработанном виде прислать не могу. Знаешь, мне вообще очень хотелось бы заниматься побольше, да сейчас времени не хватает, жалко. Я устроился как хотел с 10 ч. утра до 7 веч. с перерывом в $1^1/_2$ ч. А потом читаю и мечтаю. Еще я очень увлечен Игорем Грабарем[11]. Хотя я его не дочитал, но я тебе сегодня пошлю, ты же скорее присылай обратно, чтобы с собой я мог привезти новую книгу. Послушай меня, прочти получше — ты увидишь, как в душе останется много живого и хорошего. И именно первый выпуск как конспект всего русского искусства <...>

9
Наброски и черновики этого сочинения сохранились в архиве Б.Д.Королева.

10
Популярная в то время работа датского литературного критика и историка литературы Георга Брандеса (1842—1927).

11
Имеются в виду первые выпуски «Истории русского искусства» И.Грабаря (1910).

Л.Н. и Б.Д.Королевы —
Е.А.Королевой
Июнь 1913
Мюррена[12]

Третий день сидим в Мюррене. Дождь, дождь без конца. Облака закутывают в белую пелену весь городишко, так что ничего не видно. От вас, видно, пришло. Ужасно обидно — напротив вся Альпийская цепь гор и ничего, ничего не видно, все в облаках. Есть надежда, что завтра выглянет солнце и тогда пойдем дальше по дороге в Гриндельвальд, как нарисовано на открытке. Мы уже раз перешли через громадную гору. 8 часов был переход и 2 часа по снегу. Целуем. Пишите в Париж.

12
Письмо (открытка) послано Л.Н. и Б.Д.Королевыми во время путешествия по Швейцарии.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Королевой
3 июля 1913
Италия[13]

<...> Я помню, когда приехал из Петербурга, у меня была пустая душа, полная сомнений, исканий и надежды. У тебя же это началось еще раньше, еще перед моей первой поездкой за границу <...>. А между тем работа в нашей душе <...>все-таки шла. Все-таки жила постоянно жажда того большого, которое, наконец, скинуло бы с нас всю ту тяжесть, и в душе чуть-чуть заметно вялые и бледные еще поднимались ростки будущего. Ты занялась музыкой, я скульптурой <...>. Для искусства надо иметь большое в душе, само занятие им еще не родит большого в душе.

<...> То стоящее, чего мы так хотим, лежит не в занятиях искусством, а в нас и в той сути идей, которую нашли в том, в чем искали, переработали в своей душе и, наконец, выявили в искусстве. Искусство только область проявления и творчества, но не самозарождающая ценность. Но что же тогда большая высшая ценность? В искусстве <...> мы можем сказать <...>. Вот эта картина, вот эта скульптура, вот это музыкальное произведение — безусловная ценность, потому что все это уже найденное и запечатленное большое. В жизни же человека большое — это искание большого.

<...> натура есть то, в чем ищет художник материала для претворения в своей душе большого и выявления его в произведении <...>

13
Данное письмо раскрывает сложную борьбу, происходившую в душе скульптора под впечатлением российской действительности в период реакции между двумя революциями и виденных им за границей исканий в области искусства.

Я сказал раньше, что в жизни большое может быть только исканием большого — первая и самая важная стадия. Перед этим же стадия нарастания искания, стадия искания того, где можно искать большое. Скорее стадия ожидания, зарождения и мук. Все эти годы мы проходили с тобой эту стадию. Она самая тяжелая и мучительная. <...> В то время пока мы жили, так как мы жили, в душе шла работа, незаметно и упорно. Мы читали и занимались и приглядывались, как и чем живут люди и каковы они, живя так. И наконец-то, открылось глазам, что теперь так ясно и твердо сознаешь: на всех людях, на всей жизни — громадный нарост города <...>.

Вся структура общежития, вся социальная атмосфера рутинерства <...> с ее постоянным заведенным механическим темпом движения — не может держать душу человека на высоте напряжения пытливости, не может расширить ее горизонт настолько, чтобы он себя осознавал в том большом мире, куда его вывела судьба. Он, тоже не по душевной необходимости, по чисто внешней традиции общежития, уходит в ту или другую отрасль, где вся жизнь заведена раз навсегда, где каждый винтик на месте, как в машине, где нет заботы о жизни, а есть лишь постоянно и однообразно сверлящая мысль о завтрашнем существовании. Так душа его постепенно упадает, развиваясь в какой-нибудь единой точке, как у библиотекаря развивается в мозгу точка памяти на числа и названия книг; и весь он становится похожим на прирученное животное, на постепенно объезженную дикую лошадь, в которой постоянно одинаковая, не нужная никому работа убила инстинкты, отсутствие заботы о пище и самозащите ослабили напряжение чувства, и она уже забывает, что она дочь степи и лесов, солнца и земли. Но в человеке еще бродит кровь, и он тешит себя бессмысленной любовью, разжигает скачкой за «лови момент», ублажает трогательной или изысканной литературой, театральными зрелищами и поднимает свою мысль техническими изобретениями. Пережевывая одни и те же ходячие истины и модные мысли, он носит в себе познания и образованность времени, чувствует себя полезным и нужным гражданином своего государства и удовлетворяется признанием в себе всеми окружающими гуманности «культурного человека». Вся ведь масса населения городов такова: ученые, адвокаты, доктора, учителя, приказчики и торгово-промышленники, священники и рабочие — все, все слои. Так проходят поколения за поколением, так снотворной поступью идет жизнь, прерываемая иногда бурями революций и сменой правительств и оглашаемая стенаниями <...> избранников, сохранивших в себе чистоту сердца и независимость ума.

Люди общежитием живут давно, но город, таков, каков он есть сейчас, с лицом конторы и туловищем фабрики, фактически существует недавно, сто — полтораста лет, а влияние его огромно. Город нивелирует людей, как фабрика, выливая с той же формы тысячи схожих предметов. Те же улицы, те же дома, все та же физиономия города, не поддающегося переменам времени года, и те же магазины, тот же общий покрой платья, та же математическая забота о существовании постепенно сглаживают

душевное различие, притупляя остроту и широту впечатления и уничтожая оживляющую смену окружающих условий. Человек ежедневно наполняется теми же впечатлениями лязга трамваев, грохотом извозчиков, гуденьем автомобилей, впечатлениями несчастных случаев, газетных известий, кинематографом, впечатлениями беспрерывной купли-продажи, ненужных и бессмысленных дел, занятий и слов, всем тем, что не в состоянии всколыхнуть ни ум, ни сердце, не толкает мысль, не сдвинет волю.

Люди забывают, что они призваны к жизни природой <...> они постепенно уверяются в том, что нет природы, нет мира, нет неба и звезд, а существует лишь город, который они создали своими руками, есть люди, которых они сами рождают, — им только это надо знать и заботиться лишь о том, чтобы процветал их город и еще больше рождалось людей. Вот в этих условиях, в такой обстановке внешней монотонности и серости и в то же время нервной неугомонности и толкотни, в такой душевной чахлости и пустоте должны расти искусства. Да, ужасно!

Мы знаем, как вырастают высокие художественные эры, такие глубокие, такие непоколебимые, полные глубины мысли и разрешенных эстетических задач. Мы знаем, что два условия для этого необходимы: художественная преемственность и широта, и глубина текущей жизни. Греческое искусство расцвело, восприняв в себя искусство Востока, и на почве тесной связи с природой и своей собственной нарастающей постепенно культуры. В итальянской эре — преемственность Греции, тесная и такая глубокая связь с природой и, наконец, своя, полная широты и высокого напряжения жизнь всех городов Италии. Но позже европейское искусство, постепенно входящее в ярмо города, уже не в состоянии было создать законченную целостность эстетических ценностей. Еще можно говорить о стиле Людовиков, но с трудом можно сказать о нем как об эстетически законченной ценности. Искусство их уже не имеет той же самодовлеющей автономности художественной мысли и эстетического выражения, нет той всеобъемливости и мировой широты.

И чем ближе к нам — тем все жиже школы. Еще раз напряглись силы и родилось искусство прерафаэлитов — но все-таки это скорее только стиль, чем искусство. И наконец, импрессионисты и декаденты — жалкие и чахлые дети современного города. Смотришь на них, и становится жутко. Видишь, как громадные таланты с колоссальной эстетической правдой и с огромным напряжением художественных сил подводят тебя к той великой грани, за которой пребывают великие ценности, но не чувствуешь, чтобы они вводили тебя и за нее. И стоишь часто пораженный и потрясенный, но не наполненный и не вдохновленный. А между тем все они учатся у стариков, во всех них чувствуешь преемственность предыдущих великих школ. Видишь силу и характерность линии, выразительность движения, мастерство передачи натюрморта и технику письма. Они правдивы. Чувствуешь, с какой мастерской правдивостью Роден создает свои нервно напряженные тела, с какой прямотой Сезанн — свои пейзажи, с какой чуткой характерностью Матисс — своих женщин <...>.

Они растут на музеях, среди великих памятников искусства и в то же время на фабричной пошлости, они вдохновляются отголосками мировых инстинктов и грез и на житейской сдавленности близорукого города. Они не имеют свободного развития своих сил, они всегда в искусственной атмосфере страстей искусственного сожительства миллионов существ. Они не знают непосредственных впечатлений, а полны передаточных чувств и мыслей. Их краски — фабричные ситцы, их люди — фабрикация человеческого города. Так в художниках город убил силу напряжения вселенной, так он их сузил и придавил своей каменной лапой. Так художники стали довольствоваться тонким анализом изнеженных людей, насаждением безрелигиозной религиозности утонченного искусственного мистицизма, вплоть до циничной вакханалии рисунка и красок и бессмысленного, но точного изображения кружез и ботинок. Люди живут как в чаду в городской жизни, не имеют непосредственного впечатления мира, люди потеряли живую связь с природой, они за гранью жизни ее лесов и полей, и моря, и гор; они не знают и не понимают ее стихий; они вне структуры выявленного мира, они одиноки и беспомощны, как птенцы без матери, вечно колеблющиеся; ни Каины, ни Авели; ни Люциферы; ни Христы; ни эпикурейцы, ни Сократы — вот в чем ржавящий, мертвящий нарост города.

Я спешу писать и потому, может быть, слишком разбросанно и резко сконцентрировал черты и представляющиеся мне влияния каменной плиты города на человека, на жизнь и творчество. Но я глубоко сознаю что все, что я о нем написал, не составляет и сотой доли. Его пята необъятна, и самое страшное, губительное, колеблющее под ногами все выстроенные фантазией и мыслью сказочные замки, — это порождаемая городом отчужденность от природы, вселенной, мира в целом. Мы прожили в городе по-настоящему городской жизнью не более пяти этих последних лет, но я чувствую, как не осталось ни одной частицы моей души, ни одной мысли, ни одного переживания, не отравленных примесью яда литературно-торгово-промышленного научно-философского города. Чувствуя всю неполноту и необоснованность мысли, всю узость горизонта, всю неврастеническую напряженность восприятия переживаний, которыми беспорядочно переполнил мою душу город, я в то же время смущенно, одиноко и с затаенной тоской вхожу в храм природы.

Я стою изумленный перед восходом, я стою с трепетом в сердце, глядя на рассыпавшееся золото лучей уходящего солнца; я брожу по лесу, ошеломленный полнотой его жизни со скрытой тайной в ветвях: я с отчаянием смотрю на уходящие горизонты полей и с трогательным умилением слежу за плавниками белых облачных рыб в небесной глубине или с жутью прислушиваюсь к грохоту закрывающих землю туч или со скрытым вопросом вглядываюсь в ночное небо, таящее тайну <...>.

Город, надавив нас всей тяжестью своего каменного мертворожденного тела, не дает нам возможности стать достойными наследниками великих человеческих эр прошлого. Когда-нибудь, может, осознают это люди и напрягут все свои силы, чтобы вырваться из темницы, сорвать

с себя вериги и стать снова свободными. Но я не хочу их ждать. Я хочу сейчас со всею искренностью, со всем упорством начать эту работу над собой и со всею силою доступной мне любви и самоотверженности припасть к груди природы. Ты мне сказала, помнишь, когда я говорил тебе о городе, о сходстве с Руссо? Тогда еще не было «нашего» города, хотя, конечно, он уже чуял нарастание его. И потому он яростно напал на «просвещение и культуру, науку и искусства». Но нет, нет, я не отбрасываю их, я только хочу, чтобы они вошли в меня, свободного и непосредственного, могущего их воспринять. И я ничего не предрешаю: ни руссовьей идиллии, ни веселой беспечности Рубенса, ни грозной мрачности Гойи <...>.

Город создал свое искусство, свою поэзию, свою живопись, свою скульптуру, свою музыку. Ты только взглядись в них. Ты только не бери Россию, которая гораздо больше вырастает под страшным и неизбежным влиянием Запада, чем самостоятельным развитием. Ты всмотрись в первую в мире страну, в мировой город, который ведет за собой всех и единственный прокладывает новые пути. Я говорю о Париже. Не о старом, добром пышном Париже Версаля и Людовиков, а о Париже после Великой революции, о Париже фабричных труб и каменных громад, пара и электричества, о миллионном неустанно копошащемся Муравейнике. Взгляни на все творчество, которое кристаллизуется за этот период в его дымной и чадной жизни в искусство. Каково оно? Это искусство улиц и бульваров, искусство толпы и прохожих, искусство мимолетных впечатлений и импрессионистических заметок, это искусство ночных кабаре и уличных женщин, и прежде всего искусство, оторванное от мира, вселенной, искусство дневных забот и уличных известий, искусство нервной утонченно-извращенной психологии и беспочвенности.

Ты только вспомни имена и школы. Бодлер, Гонкуры, Гюисманс, Ропс, импрессионисты, Писсарро, Матисс, Майоль, Рихард Штраус и Дебюсси. Все их искусство — искусство улицы, толпы и кабаре, мести тому бурному хаосу, в котором несется парижская жизнь. Блеск, роскошь и нищета, продажные женщины и нищие, театры и кабаки, дым фабричных труб и сады, наполненные веселящейся толпой,— все это проносится в каком-то калейдоскопе эскизов, случайных мимолетных впечатлений с душой нервного наблюдателя и с ценностью сенсационной новости. Таково искусство, созданное городом. Оно ценно постольку, поскольку обладает правдой форм и линий и анализом понятий и техник, тем анализом, который, одно время переоцененный, пытался заместить собой всю философию эстетики. И это не случайно. Ибо искусство города не обладает эстетическим синтезом, художник города не противопоставляет себя миру, он случайный субъект с психологией человека, неожиданно выброшенного в мир хаоса искусственных страстей, в мир дыма, грохота, далекой роскоши и собственной нищеты.

Городу смешны и непонятны греки, итальянцы, скупые рыцари, Фаусты, Демоны, Гамсуны и Врубели — люди города их смотрят и читают только после обеда, когда крепкий кофе, как лекарство, возбуждает их взвин-

ченные и притупленные нервы. У них не те заботы — у них свой мир, свой смысл, своя собственная целеустремленность прогресса. Искусство для города, каков он есть, всегда будет играть роль кирпича Вавилонской башни и никогда не сделается тем, чем безнадежно пытается стать для него. Так же безнадежно, как Верлен, Верхарн и Каррьер, напрягали свои силы его преодолеть, оставаясь в круге его же стен и его жизни, или [как] Гогеи, убегали в естественные леса к естественным людям, лелея в себе душу Парижанина. Полумеры здесь, как и всегда и во всем, могут оказать только смешную и обидную помощь. Чтобы бороться с таким врагом, забрасывающим своими мимолетными радостями и неприступным своей многоголовой социальной броней, необходимо выставить всю силу своей души, всю упругость ее желаний, всю отвагу ее любви, самоотверженной, бесконечно упорной своей правдой и страстью <...>.

Председатель С.Т.Коненков, секретарь Б.Д.Королев — в Художественную коллегию изобразительного отдела при Комиссариате народного просвещения
Декабрь 1918
Москва[14]

Общее собрание членов Московского союза скульпторов в заседании своем 4 декабря 1918 года, обсуждая вопрос об образовании Моск[овским] Совдепом предварительного жюри по принятию памятников, постановило напомнить Отделу изобразит[ельных искусств] при Комис[сариате] народ[ного] просвещения, что условия заказа, утвержденные Совнаркомом, не предполагают никаких предварительных жюри до выражения всем народом своего суждения о выставляемых скульптором памятниках[15].

14 См. в наст. изд.: Летопись жизни и творчества Б.Д.Королева, 15 августа 1918.

15 Письмо было послано, оно имеет входящий номер канцелярии коллегии, но, вероятно, было возвращено Союзу, так как оказалось в архиве Б.Д.Королева (см.: *Астафьева М.В.* Материалы о московском профессиональном союзе скульпторов-художников. — В сб.: ГТГ. Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1974, с. 319).

Б.Д.Королев — Л.Н.Королевой
1919
Москва

«<...> Кубисты утверждают, что существует динамизм формы. У формы оказываются такие же способности изменяться, как и у цвета. Она смягчается или оживает от соприкосновения с другой формой. Она может умножаться или исчезать. Эллипс изменяется, если его вписать в многоугольник. Случается, что форма, более устойчивая, чем те, которые ее окружают, господствует над всей картиной, подчиняет себе там все предметы»[16].

Стало быть, существуют формы устойчивые и изменяющиеся <...>.

16 *Кульбин Н.* Кубизм. Сборник первый: Стрелец. Пг., 1915, с. 208.

Между формой и материалом произведения есть взаимодействие, взаимная зависимость. Каждое изменение формы становится вдвое сильнее от соответствующего изменения материала (модификация материала). Есть поверхности, которые не выносят известных материалов, гибнут под их непосильной тяжестью. Форму нельзя представить себе отдельно от материала <...>. Предмет не имеет абсолютной формы. У него могут быть различные формы <...>. Физика учит, каким образом получили свою форму различные находящиеся вокруг нас тела — путем *отделения* некоторых *частей* от другого тела, которым придают *окончательную форму* действием некоторой силы. Иногда эти две операции — *разделение и «деформация»* —

происходят в обратном порядке. Причем разделение и «деформация» тогда только могут [быть] произведены успешно, когда не нарушены основные свойства оперируемого тела. Свойства эти — упругость и пластичность. Вот почему для скульптора, деформирующего тот или иной материал [оперируемое тело], так необходимо важно изучать свойства его.

Скульптура, в которой форма и фактура не связаны со свойствами положенного в основу материала,— глупая скульптура. Есть материалы, основные свойства которых не имеют индивидуальных свойств, а приобретают те, которые им навязывают; гипс, цемент — вечные плагиаты <...>.

Е.Грингоф — Б.Д.Королеву
13 июля 1922
Берлин [17]

Я получила Вашу открытку <...>. Расстались мы с Вами в Испании (помните) <...>. Я бы очень хотела видеть Ваши работы живыми, снимки, да еще в журналах, плохо передают. Удивительно, как Вы стали компоновать фигуры — хорошо, очень хорошо, крепко. Через 300—500 лет, когда человечество будет созидать разрушенное, — наши дела будут весьма кстати, ну а теперь? По секрету, между нами, дорогой друг, я снова перед разбитым корытом — начинай сначала! *Уже пора* еще что-то искать и найти. Все эти группы: Пикассо, Дерен, Брак, Метценже и т. д. возвращаются к «сюжету» и реализму, но не *академизму*. Есть очень сильная молодежь во главе с Сегонзаком. Скульптура идет рука об руку и там тоже поиски и смятение. Архипенко, Лоранс, Липшиц, Цадкин, Орлова, Бранкузи — это сильные. Они выяснились и сказали свое слово, но надо идти дальше — это трудно, но необходимо <...>

17
В архиве Королева хранятся письма от Елены Грингоф — скульптора, с которой Королев познакомился в 1906—1907 в Петербурге. Елена Грингоф эмигрировала, выйдя замуж. Переписка Грингоф с Королевым не носит систематического характера, но охватывает длительный период с 1910 по 1924. Интерес представляет содержащаяся в письмах Грингоф информация об отношении к советскому искусству и оценка ею работ Б.Д.Королева (в данном случае, его работ кубистического периода).

Е.Грингоф — Б.Д.Королеву
22 ноября 1922
Берлин

<...> Кто-то купил еще одну мою скульптурку (жаль, нет у меня снимка, все уходит, даже не знаю, кто купил). Просят деревянную еще (магазин), а у меня ничего нет, а в Испании 2 ящика пропадают <...>. Теперь я ожила, хожу «в люди» — есть такой «дом искусства и литературы». Ругаются, ненавистничают, но созерцать любопытно. Лица интересные — А.Белый, Ремизов, похожий на какого-то чертика, не знаю, видели ли Вы его? Детское лицо и столько страдания в нем, я его очень люблю <...>.

Маяковского вечер был лучший — очень он талантлив. Много всякой подрастает молодежи и все такие же жестокие — да и правые в своей жестокости — нужно уступать им дорогу. Вчера была на веч[ере] Иг.Северянина. Как будто выходец с того света — привидение — духи нашей прошедшей молодости. Хороши его песенки, да уж спеты. И мир этот разрушен навеки.

Выставка большая: есть немецкие независимые. Есть хорошие работы, а в общем чепуха, кому это нужно? Зачем работать? Лежать на берегу моря на песочке как итальянские босяки — вот премудрость. Вся цивилизация — сплошной идиотизм. Я бы убежала, да не знаю куда. На русской выставке [18] много хорошего и «заумного», только надо что-то; еще о чем мне необходимо лично с Вами поговорить — право, дорогой друг, залезли мы в какой-то тупик <...>.

18
Имеется в виду Первая русская художественная выставка в Берлине, организованная Наркомпросом РСФСР, открывшаяся осенью 1922. На ней были работы Б.Королева, а также Эль Лисицкого, А.Веснина, А.Экстер, В.Татлина, А.Родченко, К.Малевича и других.

Е.Грингоф —
Б.Д.Королеву
30 апреля
1923
Берлин

Дорогой друг, Ваше письмо еще одно из чудес в моей жизни. А Вы в это время «перестроились»? Очень это необходимо всякому, очень трудно. Новая ломка, новые задачи, достижения. Однако Вы вышли победителем. Поздравляю Вас сердечно. Значит, Ваша звезда по-прежнему ярко сияет в небесах. За тем Вы и призваны.

Я с величайшей радостью поеду в Москву. Но если бы Вы знали, сколько препятствий, осложнений, «границ» — кажется, будто Москва это сказка из тысячи и одной ночи и не знаю, какое нужно волшебство, чтобы преодолеть все трудности.

Вы все так же добры, дорогой Борис Данилович, — спасибо Вам за желание меня устроить. Если в самом деле можно будет работать вместе с Вами в школе, я лучшего не могу себе представить. Итак: 21 мая 1879 г. появилась на свет, «народившаяся», а м. б. в 1001 воплощении — душа, облеченная кое-каким телом. Училась в харьковской гимназии Драшковской (очень шалила и огорчала своих наставников). В Петрограде ходила в школу Поощрения художеств, которая до сих пор стоит у Синего моста, а двери Музея на Морской. Ничему не научившись — вышла замуж (после студенч. танцевальн. вечеринок, страшный вред для юношества). Потом околачивалась в Москве, потом в Париже и т. д. до сих пор. Все-таки в Париже Бурдель и Архипенко кое-чему ее научили. Это кое-что было выставлено в следующих пунктах земного шара (причем никто не покушался отравить своего существования покупкой этой ерунды). Я выставляла:

Чехословакия. Прага — 1913 г. 1 выст. кубистов
Испания. Барселона — 1916 г. Двоих
— » — — » — — 1917 г. Самостоятельная
Франция. Париж — 1920 г. Салон независимых
— » — — » — — 1921 г. — » — — » —
— » — — » — — 1922 г. — » — — » —
— » — — » — — 1920 г. Галерея Форни
— » — — » — — 1921 г. Галерея Девамбер
Англия. Лондон — 1921 г. Русская выставка
Германия. Берлин — 1922 г. Штурм
— » — — » — — 1922 г. Маг[азин] «Заря»
— » — — » — — 1922 г. общ. независимых

Работы мои приобретены [оторван угол листа] в Бореслав. Коллекционером Дальман, в Берлине Вальденот и еще 3 статуэтки частными лицами, которых имен не знаю и никогда не видела.

У меня еще есть критические отрывки, но я их послать не могу, т. к. все в одном экземпляре. В 1922 г. Ионов, уезжая в Россию, взял снимки и нек[оторую] критику для Наркомпроса <...>

Мой большой друг Иннокентий Ник. Жуков (если нужно поручительство кого-нибудь).

Немножко начала думать об искусстве, страшно отстала от всего.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Королевой
16 сентября
1924
Саратов [19]
Суббота
7 ч. утра

С добрым утром, Люсеночка! А ты все еще едешь, едешь <...> Вчера я не смог дописать. Устал и чувствовал и выглядел так ужасно, что меня даже не узнавали. Когда пришел вечером домой с вокзала [20], то немного работал <...> часов до 11 я поправлял 1905 год перед сегодняшней его заливкой [21], потом поднялся к себе. Пусто, все разбросано <...> Сел тебе писать и не мог. Лег и много пронеслось в голове и перед глазами хорошего, ясного и какого-то уверенного. И ты не падай духом. Мне так хочется, чтобы все дело там ты повела бодро и уверенно. Только бы тебе удалось добиться, чтобы не тревожили квартиру и мастерскую до моего приезда. А там я все устрою. Вчера я предложил обедать всей артелью вместе, чтобы выиграть время. Я сейчас сильно всех подтяну, чтобы безусловно в неделю все кончить. Зовут чай пить. А ты все едешь, едешь, едешь <...>

19
Это и ряд следующих писем охватывают период работы Б.Д.Королева над памятником Борцам революции в Саратове.

20
Б.Д.Королев провожал жену, выехавшую срочно в Москву.

21
Имеется в виду отливка модели рельефа «1905 год» с восточной стороны памятника Борцам революции в Саратове.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Королевой
17 сентября
1924
Саратов
Воскресенье
7 ч. утра

Люсена моя, сегодня воскресенье и чудесная погода. Утро. Солнце во всю <...> Как-то доехала и что нашла? Я тебя совсем забыл предупредить. Ты уже отвыкла по Москве ходить — смотри *поаккуратнее!* <...> И сегодня у нас работа. Внизу уже стучат — сегодня рано. Я всех подбиваю и подгоняю. Начали заливать 24 год [22]. А все-таки Москва и твой отъезд во мне что-то внутри подорвали. Работается как-то неохотно и без того внутреннего победного чувства, как раньше.

Хотя вчера, когда поздно вечером я остался один внизу и работал над фигурой [23], мне вдруг так жаль стало, что надо спешить, так жаль стало, что кто-то грубо помешал рождению вещи. Мне показалось, что рабочий мог бы по-настоящему родиться <...> Мне думается, что ты зайдешь также к Фальку, и, может, он найдет путь к Луначарскому. Еще только завтра к вечеру я получу от тебя первую весть. Ужасно долго.

Не знаю, как у тебя, но чувствуешь ли ты, что это лето как-то сильно наступательным было у нас? Это была не текучесть жизни, а ее подъемный ход. У меня это лето отпечаталось совсем иначе, чем предыдущее. Может быть, это меня и бодрит до сих пор <...>

22
Имеется в виду отливка модели рельефа «1924 год» с западной стороны памятника Борцам революции.

23
Лепка и проработка модели скульптуры «Рабочий», которая венчает памятник Борцам революции.

Л.Н.Королева —
Б.Д.Королеву
24 сентября
1924
Москва
Вечер,
воскресенье

Здравствуй, милый <...> все вместе порадуемся тому, что памятник, видно, будет гранитный, — это самое светлое пятно на фоне моих нынешних впечатлений [24]. Не дай я тебе слова, я не писала бы тебе сегодня, так как всецело живу ложными чужими советами, а нити дела не вижу ясно. Ну, расскажу по порядку <...> Осмотр был во всех квартирах и излишек будет отниматься, так как норма сейчас 16 квадр. м. Что касается мастерской, то «ведь ее мы сейчас не отнимаем», хотя отобрать ее для денежных операций признается вполне законным <...> Ясно, что с нами <...> церемониться не будут <...> [Неразборчивая фамилия] думает, что только работа над памятником может сохранить мастерскую. И меня она сейчас даже не беспокоит, а квартира очень.

К сожалению, Фаворский уехал еще вчера и будет

24
Решением расширенной городской конференции членов профсоюза и Саратовского горсовета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов от 4 августа 1924 было решено изготовить памятник Борцам революции из гранита, а не из цемента, как планировалось вна-



16. Б.Д. и Л.Н.Королевы. Начало 1920-х гг. Москва

только в понедельник или во вторник <...> Относительно того, что ты будешь преподавателем, тоже мне не ясно. В Кубу [25], кажется, никто не сокращен, но такой добавочной площади комнат, кажется, нет, завтра буду (надо сделать до 10-го октября) добывать право на 20 аршин или <...>сделать план и обратиться к юрист-консультанту Кубу. Замковы [26] еще не приехали и будут дней через 5. Черномордики приедут сегодня. Это меня очень поддерживает, потому что чувствую себя совсем в темноте и реально вижу только отрицательную возможность. Очень боюсь я, что и высшая наша зацепка Луначарский вряд ли будет вмешиваться в квартирные дела. Нет хуже, как не зная толком дела, прислушиваться ко всяким мнениям и советам. Ах, как тебя недостает, Борька, у меня переполох в голове. Ну, все равно решила тебе все мои волнения писать, так как или завтра в правлении выясню что-либо определенное или надо готовиться и думать о безрезультатности дела. Куда же идти дальше, если Анна Семеновна [27], кажется, соглашается уступать свои лишние 24 арш. и то же и нам советует. Одно только к моей радости, кажется, выясняется, что все эти вселения начнутся после 10 октября. Для этого завтра буду добывать охранный лист в Кубу. И там все узнаю. Боренька, ты верно поражаешься бестолковости письма, и сама чувствую, что глупо пишу, но уж очень для меня положение новое <...>

Сейчас была у Фалька, показывала снимки — очень понравилась фигура большая, барельефы — особенно 5-й год, меньше постамент, кубизм выразителен, но всегда отвлечен, отвлекает от фигуры, — очень культурен, целен, но о первых он может сказать большее, он выразился — это

чале (см.: Материалы к постройке памятника Борцам революции в городе Саратове на «Площади Октября 1905 года». Саратов, 1924, с. 14). В связи с этим срок осуществления памятника отодвинулся с 1924 на 1925 и название рельефа на западной стороне памятника было изменено: «1925 год», а не «1924 год».

25 Комиссия улучшения быта ученых.

26 В.И.Мухина и ее муж А.А.Замков.

27 А.С.Голубкина.



17. Фрагмент экспозиции советского павильона на XIV Биеннале в Венеции. 1924

«высокая теория». А в общем — лучшее, что сделано в смысле памятника [28]. Был искренен, как всегда, это приятно мне. Еще рассказал, что неделю тому назад было заседание Гуса [29] с Луначарским, он всех отстаивал, ему никто не противоречил, но при голосовании [30] всех опять провалили. Против тебя представитель учащихся сделал политический отвод. Три дня тому назад было еще решающее заседание, но результаты ему не известны. Узнаю завтра. Не знаю, что ты понял из моего письма, мне же ясно, что еще рано беспокоиться, но надо невероятно спешить с работой и быть здесь не позднее 7-го — 8-го октября.

<...> Фальк говорит, что настолько все надоело, что он согласен взять 2 хотя небольшие комнатки вместо мастерской. Очень, очень хочу только, чтоб все это решалось при тебе. Ну, все это ерунда, а то, что памятник гранитный будет, это более важное и настоящее дело. Об этом только сейчас думать, а я буду здесь вовсю стараться.

28 Речь идет о фотоснимках памятника Борцам революции в Саратове.

29 Государственный ученый совет.

30 Имеются в виду события, связанные с переизбранием на преподавательские должности во Вхутемасе.

Л.Н.Королева — Б.Д.Королеву
25 сентября 1924
Москва
Понедельник, вечер

Боренька, милый, я кажется начинаю дышать полегче, как-никак того минимума, о котором, я надеюсь, тебя уже известил Фаворский, я, кажется, добилась: это отсрочка до твоего приезда вопроса о квартире и мастерской. Это он обещал сделать завтра же после некоторых переговоров. Вот как у меня шел сегодня день. Ходила в Кубу и узнала,

что срок подачи опоздавших заявлений 26 — в ноябре. План достала у Анны Семеновны [Голубкиной], скопировала, проверила в домкоме, там считают, что у нас не 124, а 128 аршин и мерят по 44 арш. Потом пошла узнать приемные дни и часы Луначарского <...> Я <...> пошла ловить Фаворского. Он еще не приезжал <...> вижу, что у Луначарского прием <...>

Потом — Штеренберг пошел к Луначарскому, рассказал дело, на что Луначарский ответил, что не допускает, чтобы <...> художника [могли] лишать его мастерской <...> а Штеренберг с Фаворским, и пока я, стоя, объяснялась со Штеренбергом, [Луначарский] уехал. Конверт [с заявлением] остался со мной, Лентулов посоветовал передать его через Штеренберга, на что он согласился.

Позже опять пошла к Фаворскому уже на квартиру, [он] держит в руках нашу телеграмму (ректору) и несколько смущенно говорит, что она почему-то к нему только что попала. Был очень добр и мил, обещал завтра же тебе телеграфировать, но сказал, что вопросы мастерских разбираются Гусом и даже есть предположение сделать их коммунальными. Ну, это уж не так меня страшило. Настроение у меня повысилось и даже показалось, что миссия моя окончилась. Завтра узнаю, какую телеграмму он тебе послал, и буду думать об отъезде. Еще меня может задержать болезнь мамы и мне хочется узнать мнение доктора — если все будет хорошо, в пятницу я отсюда уеду. Между прочим, Штеренберг меня встретил словами: передайте, что на 2-е места открыта запись, и Машков, между прочим, утвержден опять, говорит, мог бы и ты этого добиться. Ну, да если мастерская будет, на кой тебе это. Еще утром я показывала снимки Черноморднику, я и вчера была у них <...> Фигура, «5-й год» и «Ленин» очень понравились. С удовольствием прочитал некоторые выписки и довольный заметил, что это, пожалуй, лучший памятник <...>

В.Я.Бедринцев[31] — Б.Д.Королеву
25 мая 1925
с. Рудня
Саратовской обл.

<...> Когда я уезжал из Саратова числа 12—13 мая, обработка гранита для пьедестала[32] только началась <...> Пусть готовят пьедестал, если статуя и часть необходимых барельефов готовы (решить Вам это надлежит), то прямо направлять в Саратов. Пусть готовят другие материалы, добавляют рабочих и т. д. Однако установку гранитных частей пьедестала я бы хотел начать с моего и Вашего разрешения (обязательно) <...>

Теперь мне бы хотелось знать, как идет у Вас работа в Москве? <...> Как трактор? Как бюст Ленина? Отделана ли Вами лично и на сколько процентов статуя и т. д. <...>[33]

31
В.Я.Бедринцев — председатель комиссии по постройке памятника Борцам революции в Саратове.

32
Технические работы по памятнику Борцам революции в Саратове (рубка в граните и сборка монумента) осуществляла московская артель «Гранит».

33
Речь идет о рельефах памятника — «1925 год», портрет Ленина — и о статуе рабочего, которые рубились в граните при участии Б.Королева в Москве.

Б.Д.Королев — Л.Н.Королевой
24 сентября 1925
Саратов

Ну как твои дела? <...> Сейчас из мастерской. Как будто стало лучше, ближе к цели <...> Вечером — дома читал <...> Сегодня думаю начать памятник [34].

34
Речь идет об установке и монтаже памятника в граните — на площади.

Б.Д.Королев — Л.Н.Королевой
24 октября 1925
Саратов

Ну, Люсена, на воскресенье назначили сдачу! Будет обширнейшая комиссия. Можешь представить себе, как сейчас я погнал работу. На самом памятнике сейчас по расчистке, подгонке к приему работают 15 человек, а всего с чернорабочими, бетонщиками и др. больше 30 чел. Фигура выглядывает — в общем хорошо — особенно оба бока. Фас сейчас исправляют кое-где. Никакой особенной деформации не произошло. Голова посажена хорошо, ноги не толсты. Так это сразу определило дело, и я потому решил через день, что откладывать сдачу не буду — тем более, что пришлось бы ее отложить не меньше как на неделю. А тут еще все-таки, вероятно, будет возня с деньгами — так что, если даже все будет идти благополучно, то раньше конца будущей недели или ее середины едва ли я поеду обратно. Помня твои заветы — покорплю над барельефом. Как будто очень импозантно должна получиться ограда. Открытие будет в декабре, хотя официально это еще не оформлено. Погода здесь очень плохая была — дождь, ветры и заморозки. Сегодня только как будто хочет пойти на улучшение. Я теперь надеваю рабочий меховой тулуп — и потому не беспокойся, не мерзну. Хотя у меня внешне все вечера заняты, — но почему-то я страшно грущу и скучаю. А заняты так: один вечер проговорил и просидел (в меру) с рабочими <...>

Да, как приедешь, узнай поподробнее о Туле [35]. Если надо будет, позвони к Хвойнику и разузнай и сейчас же мне пиши. Хочу, чтобы ты также много занималась на рояле, но, конечно, не через силу <...> О результате сдачи буду телеграфировать.

35
В 1925 году Б.Д.Королев выполнил проект памятника В.И. Ленину для Тулы и вел переговоры об установке монумента.

Б.Д.Королев — Л.Н.Королевой
26 октября 1925
Саратов
Понедельник

<...> Приехал с памятника и письмо меня ждет <...> Здесь сейчас изумительная осень. Тепло, совершенно чистое небо, и солнце через окно комнаты так бьет жаром, что сидеть невозможно под его лучами. Вчера при сдаче памятника тоже была хорошая погода, но еще не такая. Ну, сдача памятника вчера прошла без особой помпы, но деловито. Было все начальство, а также особая экспертная комиссия. Экспертная комиссия архитекторов и инженеров нашла работу вполне добросовестной и могла сделать только несколько незначительных указаний, которые должны быть исправлены в эти три-четыре дня. Часть публики, мне кажется, смотрела с каким-то восторгом, правда скрытым (ведь это не открытие!) <...> С разборкой части лесов — надо сознаться, что фигура страшно поднялась и стала особенно мощной. А с некоторых точек приобрела на высоте какую-то особую выразительность. Я наслушался многих похвал. Думаю, что тебе тоже бы понравилось. Вечером мы устроили праздник, были все рабочие и их семьи <...> И тут по отношению ко мне было выказано столько внимания, нежной заботливости, почета, а после

моих речей и руководительства, прямо какого-то душевного восторга, что я был поражен и растроган <...>

Б.Д.Королев —
Л.Н.Королевой
27 октября
1925
Саратов

<...> Сейчас еду на памятник: доделывать и кое-что поправлять в барельефе. Теперь наступило чувство спокойствия и, может быть, удастся добиться того, что хочется.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Королевой
28 октября
[1925]
Среда,
1 ч. дня

<...>Ты пишешь, что больше уже не будешь писать, рассчитывая, что я в четверг выеду. А между тем, дай бог, чтобы я выехал в субботу. Только час назад был сделан последний удар по фигуре. Сейчас разнимают леса и только завтра кончат. Послезавтра будет памятник осмотрен без лесов и заснят и только тогда, при условии своевременной уплаты, я могу выехать. Рассчитан положительно каждый час. Сейчас пишу тебе, а в это время сушатся для тебя фотокарточки. Я бы хотел всех там обозначить, да едва ли успею. Часть ты и сама разберешь. Бедринцев действительно в большой гордости. Только сейчас начинает сознавать важность доделанного. Вообще ты верно угадываешь, что это большое, большое дело <...>

В.Я.Бедринцев —
Б.Д.Королеву
21 ноября
1925
Саратов

<...>Сообщаю, что фотограф Вам обещался завтра выслать карточки [36].

Работа по постройке ограды идет успешно [37]. На днях напишу Вам письмо. Привет Людмиле Николаевне <...>

36
Речь идет о фотографиях памятника Борцам революции.

37
В ноябре 1925 выполнялась укладка гранитных блоков с пояснительными текстами, которые ограничивают площадь памятника Борцам революции. Этими техническими работами заканчивалось сооружение памятника.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Королевой
18 января
1930
Архангельск

<...> Приехали. Переехали большую, большую реку через лед и въехали в большую деревню — Архангельск. Извозчик остановился у деревянного двухэтажного дома — гостиница. Номеров — нет. Идем сейчас в Исполком разговаривать и устраиваться. В голове еще тряска от поезда, но зато погода чудесная: полная зима. Небольшой, 7—8 гр., мороз и солнце заливает широкую снежную даль. Пишу тебе мимоходом, чтобы успело сегодня же пойти письмо. Хотя ничего не выяснено, и как дальше пойдет дело, еще совершенно не знаю. Видел только площадь, где должен стоять памятник. Очень хорошая [38].

38
Б.Д.Королев ездил в Архангельск в связи с заказом на памятник В.И.Ленину.

Б.Д.Королев —
Л.Н.Королевой
19 февраля
1930
г. Родники
Ивановской
обл.

<...> Вот уже четыре часа хожу по Родникам [39], по поселку из места в место, по фабрике, которую мне показывали в течение 2 часов. Интересно очень и завлекательно. Производит хорошее впечатление. Принимают очень радушно. Завтра в 12 будет разговор с председателем и если только все будет решено — завтра же и выеду. Остановился у Венгрова, который меня выходил встречать. Увлечен работой своей страшно, но и измучен еще страшней, как он сам выражается, «остался один нос». Сейчас иду измерять постамент — который надо использовать. Вечером составлю проект и смету для завтра <...>

39
Б.Д.Королев был в Родниках в связи с переговорами об установке там памятника В.И.Ленину.

Э.Э.Бауман —
Б.Д.Королеву
3 июня 1931
Казань

<...> Я был крайне обрадован, когда получил фотоснимок — портрет моего брата Николая Баумана, над памятником которому Вы работаете. Обрадован был потому, что благодаря Вашему таланту Вам удалось схватить характерные черты моего брата: одновременно мягкость и волевое упорство. Сходство с братом Николаем достигнуто поразительное. Мне бы хотелось, чтобы Вы во всех деталях лица и фигуры моего брата достигли полного совершенства.

18. Обложка брошюры к открытию памятника Н.Э.Бауману в Москве. 1931



Я боюсь, что всякая торопливость может испортить Ваш блестящий замысел в смысле композиции памятника. В этом отношении я одновременно с письмом к Вам направляю письмо в президиум Бауманского райсовета.

Кроме достигнутого сходства портрета моего брата меня крайне радует тот факт, что Вы в барельефах даете три самых ярких момента революционной жизни моего брата.

Я убежден, что памятник, воздвигаемый Вами на б. Елоховской площади, будет иметь громадное агитационно-воспитательное значение.

С нетерпением жду окончания Вашей работы,
благодарный *Эрнст Бауман.*



19. Работа над статуей Н.Э.Баумана. 1931. Москва

В.Н.Строев —
Б.Д.Королеву
29 октября
1933
Ташкент [40]

<...> Наметка технического совещания Горсовета такова: <...> к 10 ноября <...> составить проект оформления площади, принимая во внимание следующие элементы: Дом Правительства, памятник со скамейками-трибунами для 1000 гостей и расширение площади. Этот проект оформления площади должен быть всеми нами представлен не позднее 1 января 1934 г. С нами (ОМХом [41]) заключается договор, заданием которого являются: сначала составление проекта на оформление площади (к 1 янв.), а затем по принятии того или другого проекта площади в $1^{1}/_{2}$-месячный срок составление проекта памятника со скамейками-трибунами, а то и всей площади в гипсе.

Фигура (Ленина) принимается безусловно и выставляется требование форсировать ее отливку в бронзу (не позднее 1 апреля) <...>

Правда, в «Узбекской правде» от 23 окт. появилась заметка, что в Октябрьские дни будет произведена закладка памятника на Красной площади <...>. Кроме того, от 23 окт. в газете «Кызыл правда» <...> появилась большая статья московского корреспондента о тебе и памятнике в Ташкенте с двумя снимками: твой портрет и памятник. Тебе воспеваются настоящие дифирамбы <...>

40
Это письмо, как и письмо Королева от 13.08.1933, отражает работу над памятником В.И.Ленину в Ташкенте.

41
Общество московских художников.

Б.Д.Королев —
Комитету
по установке
памятника
А.Желябову
в Ленинграде
3 ноября
1933
Ессентуки

Вашу открытку я получил здесь, в Ессентуках, куда после летней работы я получил путевку на лечение. Но не докончил курса: благодаря отвратительной холодной погоде, я жестоко простудился и пролежал в гриппозном жару с температурой 40 гр. Сегодня я первый день на ногах и спешу Вас известить и в Вашем лице желябовский комитет, что через два дня меня отсюда отправят на две недели в Кисловодск для восстановления потерянных сил, после чего я приезжаю в Москву. По приезде я немедленно сделаю сообщение Комитету о проделанной мной работе по памятнику Желябову.

Б.Д.Королев —
Зам. Управляющего
Об. худ. маст.
МОССХ
13 августа
1933
Москва

Несмотря на мои предупреждения и настойчивые заявления ОМХом крайне было задержано переоборудование мастерской в Хотькове. Кроме того, ввиду неоднократной задержки зарплаты, технические работники <...> вынуждены были находиться в Москве без дела в ожидании денег в течение более полумесяца. Из-за таких перебоев в работе ОМХом принят календарный срок выполнения статуи Ленина для Ташкента, что грозит тому, что окончание статуи в глине и формовка в гипсе должны совпасть с наступлением заморозков, что повлечет за собой разрушение статуи и полное аннулирование произведенной мной работы. Ввиду вышесказанного — для того, чтобы гарантировать благополучное окончание работы, необходимо ОМХом произвести надлежащее отепление мастерской, в которой выполняется статуя Ленина. Кроме того, еще и еще раз настойчиво напоминаю о необходимости своевременной доставки вагона гипса, а также всех материалов, связанных с формовкой, как-то: стеарин, керосин, полосовое и прутковое железо, проволока, серпянка, кисти, чаны, ведра и пр., а также немедленной доставки рулона мягкой клеенки для закрытия глиняной статуи во избежание ее пересыхания.

Б.Д.Королев — в Совнарком Узбекской ССР[42] 1936 Москва

[42] Черновик письма, сохранившийся в блокноте.

Отвечаю Вам на Ваши запросы в письме от 22/VII
1. Бронзолитейщик К.И.Миглиник, как я выяснил, может выехать в Ташкент из Ленинграда для аксидировки статуи и барельефов. 2. Время, потребное для этих работ, считая и время для переезда, приблизительно месяц — полгода.
3. Ориентировочная стоимость аксидировочных работ — по ориентировочной смете Миглиника и двух его помощников 12 000—15 000 рублей, с материалами для аксидировки.
4. Для означенной цели производство анализа бронзы, по заявлению Миглиника, не потребуется.

Что касается замены 3-го барельефа, то должен Вас поставить в известность, что гипсовый оригинал барельефа не сохранился, после литья остался только небольшой эскиз. Поэтому его нужно вылепить заново, отформовать в гипсе, вновь отлить в бронзе и аксидировать. На мой запрос литейщик Миглиник прислал мне смету на бронзолитье барельефа этого размера с материалами 21 000—25 000 рублей.

Авторские по расценкам Всекохудожника 15 000—20 000 рублей и производственные расходы и формовка в гипсе 5000—8000 рублей. Время для выполнения в глине и формовка в гипсе — 3—3,5 месяца. Время, потребное для бронзолитья — 2,5—3 месяца.

А.Т.Матвеев — Б.Д.Королеву 23 ноября 1938 Ленинград[43]

[43] Написано в ответ на предложение Б.Д.Королева (см. письмо в архиве А.Т.Матвеева) организовать персональную выставку в связи с 60-летием А.Т.Матвеева.

[44] Скульптурная группа «Октябрь» (1927). Переведена в бронзу в 1958.

Уважаемый Борис Данилович!

Отвечаю на Ваше любезное предложение: до сего времени большинство из сделанного мной находится в гипсе; мелкие вещи, находящиеся в моем распоряжении, я постепенно перевожу в бронзу (6). Если прибавить к этому еще 5—6 вещей в материале, находящихся в Русском музее — все-таки этого будет недостаточно для выставки. А транспортировка гипса — нежелательна мне.

На днях я получил очень тронувшее меня известие о распоряжении Комитета по делам искусств о переводе в бронзу моей группы, находящейся в Русском музее[44]. Может быть, недалеко то время, когда так же будет поступлено и с остальными, более мелкими вещами.

Вследствие всего сказанного — думаю, что с устройством выставки нужно обождать.

Пользуюсь случаем, чтобы выразить Вам мою благодарность за память и заботу.

Ваш *А.Матвеев*

В.Д.Королев — Б.Д.Королеву Конец февраля 1943 Москва

[45] Письмо Владимира Даниловича Королева, брата скульптора, в ответ на просьбу сообщить все, что возможно, о его дочери, Герое Советского Союза Гуле Королевой.

<...> Интересных карточек с фронта дочкиных нет[45]. Посылаю тебе две последние. Но очень прошу тебя сохранить их и по возможности скоренько вернуть — это единственные и мне они дороги.

Из эпизодов о ней — она от нас многое или скрывала или письма не все доходили — теперь только мы узнали из писем от генерала дивизии и бойцов, фронтовой газеты — может, кое-что тебе пригодится.

1. Однажды одна высота долго переходила из рук в руки — то немцы брали ее, то мы. К вечеру дочка увидела, что недалеко от немецкого окопа лежит раненый, она поползла. Немцы заметили ее и открыли огонь, отрезав ее от своих (завеса огня сзади нее), а сами стали ее окружать, чтобы взять живой в плен. Дочка приготовила гранаты,

чтоб метать — в это время слышит голос: «Ребята, Гуля пропала», и бойцы рванулись через огневую завесу, опрокинули немцев и окончательно закрепили за собой высоту.

Дочка была контужена — оглохла на несколько дней, но потом оправилась.

2. Она шла в наступление с бойцами и, вскочив с автоматом на немецкий бруствер окопа, наступила на бутыль с противотанковой жидкостью. Бутыль разбилась, и мгновенно она была объята пламенем и горела, как факел. Во время боя бойцы срывали с нее одежду и засыпали землей. Полураздетая, она дальше шла с ними в бой и только потом почувствовала ожоги - настолько сильные, что месяц лежала в полковом лазарете. В письме ко мне она пишет только, что ожоги лучше и меньше беспокоят — а предыдущее письмо, верно, пропало.

20. Проект памятника А.И.Желябову для Ленинграда 1933—1934



3. В день гибели она была дважды ранена, но не ушла с поля боя и перевязывала раненого <...> в это время была в третий раз поражена насмерть.

4. В кармане уже был отпуск домой к сыну, в Уфу — но она писала, что в дни эти она не может оставить товарищей и полк.

5. Похоронена она с отдачей всех воинских почестей на юго-восточной окраине села Паншина — т. к. была представлена к правительственной награде.
6. Писала, что вплавь переправлялись через Дон — вместе со своей лошадью во время отступления под огнем. Очень на нее подействовали зверства немцев над детьми, когда она перевязывала детей, раненных и исковерканных, с перебитым позвоночником.

Часто водила в атаку часть, ходила по ночам в разведку, под 7/XI проползла в танк, который был подбит у немцев и находился между окопами их и нашими, и ночью в темноте водрузила на нем красный флаг.

Вот эпизоды — может, они тебе что-нибудь скажут. В минуты затишья ходила по окопам, пела бойцам песни, читала стихи и поэтому была отобрана в прифронтовую труппу, но отказалась уйти с передовой линии.

В личной жизни пережила большую трагедию первой любви, первого ребенка и т. п.

Вот пока и все.

У меня от нее 22 письма с фронта и, по ним судя, она очень выросла, возмужала, очень много пережила — но все они очень бодрые, радостные, полные энергии и радости жизни.

Погибла 24/XI в дни самых тяжелых боев под Сталинградом — 20-ти лет.

Ну пока, Борис. Очень прошу о карточках — поскорей верни.

Б.Д.Королев,
В.И.Мухина —
в Комитет по делам искусств
при Совнаркоме СССР
Нач. ИЗО
управления [46]
8 августа
1943
Москва

Искусство скульптуры за двадцатишестилетний период советской власти имело чрезвычайно бурный рост и из тепличного растения дореволюционного периода действительно приняло общенародный характер. Не проходит ни одного народного праздника, ни одной комплексной выставки, не проектируется ни одного общественного здания, ни одного дворца культуры, избы-читальни, чтобы скульптура не занимала почетного места среди других искусств и даже часто не играла бы самой ответственной и руководящей роли. За этот период вузы выпустили сотни молодых скульпторов. Укрепление и развертывание художественных способностей скульпторов зависит прежде всего от непрерывной художественной практики и надлежащей творческой нагрузки. Для этого у нас существуют мощные художественно-производственные организации, как-то: 1) Всесоюзный кооператив художников. 2) Всесоюзный художественный фонд. 3) По республикам и областям кооперативы и фонды. При самой крупной организации — Московском союзе советских художников — самая мощная производственная организация и Московский художественный фонд.

Но несмотря на это, положение дел на скульптурном участке художественного фронта крайне неудовлетворительно в настоящий момент. Подавляющее количество художников-скульпторов творчески не нагружено, их продуктивность пала до такого минимума, что ни о каком повышении художественного уровня, даже о сохранении его на линии довоенного качества, если только и дальше будет так же продолжаться, не может быть и речи. Вот данные. Свыше 30% имеют заказ в одном из этих учреж-

46
В архиве Б.Д.Королева сохранился черновик этого письма, где сказано, что оно написано в целях подъема творческой работы скульпторов и качества скульптурных произведений.

дений только на одну работу, причем работы не выше средней сложности. Оплата по договорам, которая должна говорить не только о материальной оценке, но и о сложности поручений, с особой ясностью вскрывает всю ненормальность положения.

Договора до 2000 руб. имеют до 40% скульпторов; с оплатой до 5000 руб. до 50%; от 5 до 10 тыс. только 25 скульпторов, а выше 10 тыс. всего лишь пять скульпторов. Интересно, что Дирекция художественных выставок и панорам[47] осознала ненормальность положения и перешла на иные оплаты и иные, более приближающиеся к природе художественного творчества, договора. Но художественно-кооперативные организации не потрудились внимательно изучить этот большой вопрос и остались на уровне той же ненормальной практики. Конечно, при таком положении, когда за исключением очень узкого круга скульпторов, все остальные члены союза имеют договора от 1 до 5 тысяч рублей в годовой практике, то есть от одной до двух работ и, судя по оплате, ниже средней сложности, конечно, такое положение должно крайне отрицательно подействовать на общий качественный уровень скульпторов и свести на нет двадцатишестилетние достижения. Это должно особенно болезненно отозваться на молодых скульпторах, только что окончивших вузы.

47 Имеется в виду производственно-художественная организация Комитета по делам искусств при СНК СССР; ныне — Всесоюзное производственно-художественное объединение им. Е.В.Вучетича Министерства культуры СССР.

Исходя из вышеизложенного, бюро секции скульпторов МОССХ считает необходимым созвать экстренное совещание руководителей художественно-производственных организаций и бюро секции скульпторов, на котором установить необходимые меры подъема творческой работы скульпторов и качества скульптурных произведений. Со своей стороны бюро скульптурной секции полагает для этого целесообразным следующие мероприятия:

1. Увеличить договорную нагрузку скульпторов из расчета:

а) скульптору примерно до десятилетнего выставочного стажа после окончания вуза не менее 4—6 скульптурных заказов средней сложности, из которых один в твердом материале: мрамор, дерево;

б) скульпторам свыше десятилетнего выставочного стажа после окончания вуза не менее 7—12 скульптурных заказов средней сложности, из которых не менее двух в твердом материале: мрамор, дерево.

2. Произвести дифференциацию заданий по скульптурной форме в основном на станковую, декоративную и декоративно-монументальную, декорационную и декорационно-оформительскую и т. п.

3. Пересмотреть авторское вознаграждение за исполнение работы в сторону уничтожения уравниловки и сообразуясь со стажем скульптора, с формой его произведения, временем исполнения, объемом и сложностью задания.

4. За качественное достоинство скульптурных произведений установить премии, отличия и пр. достаточно твердые и высокие, которые действительно служили бы стимулом к соцсоревнованию.

5. Иметь постоянную и твердую заботу о рабочем месте скульптора: его мастерской, инструментально-производственном инвентаре, материале и пр.

6. Оказывать особое внимание и помощь скульпторам в ра-

ботах, выполняемых сверх договорной нагрузки как в период исполнения, так особенно в период завершения их в твердом материале.

За качественное достоинство работ, выполненных без договоров, установить повышенные премиальные и отличия [далее — неразборчиво]

7. Ввести, как правило, обязательную выставку договорных работ и оказать полное содействие выставкам работ, выполняемых сверх договоров.

8. Скульптурную часть художественных советов назначать по согласованию с бюро секции, причем главной функцией их должно быть определение характера заказов по творческим устремлениям и возможности скульпторов и выявление кандидатов на каждое задание.

Зав. скульптурной секцией МОССХ скульптор
Б.Королев
Народный художник СССР скульптор *В.Мухина*

Б.Д.Королев — З.Королевой [48]
1948
Москва

<...> Я почти закончил бюст и проект памятника Гуле. У меня смотрели из Комитета <...> Очень одобряют. Если только успею, то и бюст и проект будут на выставке «30 лет комсомола».

Не будете ли Вы в Москве, тогда заходите к нам, и я был бы рад, чтобы Вы поглядели на работу еще у меня в мастерской.

Очень трудно, так как у меня недостаточно материала последнего периода ее жизни <...> Может быть, у Вас что есть, тогда был бы благодарен, если бы Вы мне его выслали <...> [49]

48
Письмо З.Королевой, матери Гули Королевой (черновик).

49
Два последних предложения зачеркнуты автором.

В.Д.Бонч-Бруевич — Б.Д.Королеву
17 марта 1952
Москва

<...> Я очень внимательно прочел Ваше письмо <...>

Я <...> должен <...> выполнять все то, что от меня требуют на казенной службе и кроме того выполнять колоссальную общественную нагрузку по восстановлению и реставрации Казанского собора и директорствовать в Музее истории религии, помещающемся именно в этом соборе, что требует от меня громадной затраты сил и энергии вне плана обязательных работ по сектору истории религии Института истории АН СССР, которым я заведую <...>

С утра сажусь за литературную работу, которую должен выполнить, и считаю себя обязанным писать то, что почти никто кроме меня теперь не знает, причем главные мои герои — три революции, в которых я принимал деятельное участие и где работал рука об руку с замечательными людьми нашей эпохи и прежде всего и больше всего с Владимиром Ильичем и со многими другими выдающимися товарищами <...>

Крепко жму Вашу руку и благодарю за все <...> Мой искренний привет Людмиле Николаевне.

Братски Ваш, *Влад. Бонч-Бруевич.*

<...> А вот учебник Ваш будет хорош. Его надо работать не покладая рук [50].

50
Речь идет об Учебном пособии по скульптуре, над которым в этот период работал Б.Д.Королев.

Б.Д.Королев —
В.А.Обручеву
18 июля
1952
Москва

<...> Для Музея землеведения нового здания МГУ мне поручено выполнить в мраморе скульптурный портрет-бюст Эдуарда Зюсса.

С его замечательной жизнью и научной деятельностью я ознакомился по Вашей увлекательной монографии, посвященной Э.Зюссу.

В настоящее время я заканчиваю бюст Э.Зюсса в глине, и мне было бы чрезвычайно важно услышать именно от Вас мнение о проделанной мною работе по воссозданию образа и реальных черт Эдуарда Зюсса.

Ваши суждения и указания послужили бы мне ценным материалом для дальнейшей работы в мраморе <...>

В.А.Обручев —
Б.Д.Королеву
21 июля
1952
Москва

<...> Относительно достоинств Ваших бюстов геолога Эдуарда Зюсса я должен сказать, что видел этого знаменитого профессора в г. Вене дважды по несколько дней в 1898 и 1900 годах, когда ему было уже около 70 лет, тогда как Ваши бюсты изображают человека в расцвете сил около 40 лет. Приходится судить больше по портретам, которые я видел и которые обнаруживают сходство Ваших бюстов с действительностью. Мне больше понравилась фотография бюста в $^3/_4$, которую я возвращаю Вам, тогда как другую оставил себе на память, если Вы разрешите это. Бюсты в мраморе в здании МГУ мне едва ли придется увидеть.

Желаю Вам полного успеха в изготовлении бюста в мраморе для галереи выдающихся ученых МГУ!

Б.Д.Королев —
в Художественный совет фонда СССР и Экспертную комиссию МГУ [51]
15 августа
1952
Москва

Довожу до Вашего сведения о следующем: 18 июля с. г. после сделанных мной исправлений по Вашим указаниям, я обратился к академику В.А.Обручеву с просьбой высказаться о выполнении мной в глине бюста Эдуарда Зюсса. 21 июля 1952 г. я получил от академика В.А.Обручева ответ с положительной оценкой и пожеланием успеха в изготовлении в мраморе.

Препровождаю Вам при сем: 1) копию моего письма к академику В.А.Обручеву; 2) ответ академика В.А.Обручева; 3) копию заключения [после] осмотра бюста Э.Зюсса консультанта, доктора геол.-мин. наук проф. С.А.Доброва.

Прошу Художественный совет фонда и Экспертную комиссию МГУ принять выполненный мной бюст Э.Зюсса в глине и тем самым предоставить мне возможность согласно заключенному со мной договору перейти к исполнению бюста Э.Зюсса в мраморе.

51
Это и два предыдущих письма написаны были в связи с тем, что в этот период произведения скульптора не приобретались и не принимались на выставки. Лишь в 1970 Л.Н.Королева, вдова скульптора, подарила мраморный бюст Зюсса Музею землеведения МГУ. В архиве Б.Д.Королева находится благодарственное письмо за подписью директора Музея землеведения МГУ профессора Б.А.Савельева и председателя художественно-методической комиссии музея Ю.К.Ефремова, обращенное к Людмиле Николаевне.

Л.Н. и Б.Д.Королевы -
О.В.Кончаловской
[черновик телеграммы]
3 февраля
1956
Москва

Глубокоуважаемая Ольга Васильевна, сердечной болью узнали мы об уходе от нас Петра Петровича Кончаловского, нашего общего друга и замечательного русского живописца. Послужит Вашей семье утешением сочувствие и печаль, охватившая всех при получении грустного известия.

А.С.Бонч-Бруевич — в отдел памятников Управления культуры Моссовета
19 апреля 1956
Москва

19 апреля 1956 г. осмотрела профильный барельеф и проект общей композиции с графическим текстом мемориальной доски В.Д.Бонч-Бруевича работы скульптора профессора Б.Д.Королева.

Нахожу, что барельеф верно передает черты лица Владимира Дмитриевича. Общей композицией и графической надписью осталась довольна.

21. М.Горький и Р.Роллан. 1950-е гг. Эскиз



Б.Д.Королев — Е.Ф.Белашовой
1962
Москва

Ввиду тяжелой болезни не мог присутствовать на съезде [52]. Прошу от меня принять поздравления и пожелания плодотворной работы и успешного ее завершения.

Скульптор *Борис Королев*

[52] Черновик телеграммы, направленной II Весоюзному съезду художников.

Б.Д.Королев —
Н.Д.Королеву [53]
1962
Москва

<...> Я выписываю «Курьер ЮНЕСКО», его девиз «окно, открытое в мир». Декабрьский номер посвящен Тагору — великому гуманисту Индии. В этом номере приведены следующие поэтические грезы Тагора, которыми он жил все это время, все крепче и крепче затрагивающие его в башне из слоновой кости, и он чувствовал страстное желание спуститься на землю. Тогда он писал:

Прекрасна подлунная, и недры в горах,
И почвы земной изобилье.
Прекрасна земля, — я падаю в прах
Перед земною пылью.
Прекрасен материи тайный состав
И участь земного тлена:
Распавшись на части и тайною став,
Смешаться со всей вселенной.
Я счастлив и рад, что от жизни былой
Останется главная истина в силе:
Я вечностью стану, я стану землей
Земной драгоценной пылью.

(Перевод Б.Пастернака)

Не правда ли, очень глубокие мысли и близкие вам и нам? Когда-то я делал его портрет, но на выставку он мною не был представлен.

Закончу о своих работах. Сейчас я работаю над двухфигурной портретной композицией «Горький и Ромен Роллан» почти 3-метрового размера. Надеюсь скоро ее сделать для предстоящей летом выставки: «Художники Москвы 1962 года». Пожелай мне успеха.

53
Фрагмент черновика письма Николаю Даниловичу Королеву, брату скульптора (архив Б.Д. Королева).

Б.Д.Королев —
в скульптурную
секцию МОСХ
5 февраля
1963
Москва

Ввиду своего нездоровья я не мог быть на общем собрании скульптурной секции и потому не смогу участвовать в обсуждении повестки дня — о подготовке к выставке «Москва — столица нашей Родины».

Я к этой выставке подготовил:

Двухфигурную композицию «Горький и Ромен Роллан» 3-метрового размера. Статуи и композиция были осмотрены комиссией под председательством т. Цигаля. Первоначальный эскиз был осмотрен тов. Томским Николаем Васильевичем и одобрен. Статую по распоряжению заместителя министра культуры отформовали в гипсе с обещанием отлить в бронзу для Литературного музея [54].

Кроме этой большой монументальной работы мной выполнены и выполняются ряд скульптурных работ портретного характера деятелей нашего советского времени, которые я также предложу на экспозицию.

Прошу общее собрание скульптурной секции мои работы учесть для выставки «Москва — столица нашей Родины».

54
В блокнотах Б.Королева сохранилась запись: «Я сейчас работаю над композицией беседующих <...> Максима Горького и Ромена Роллана. Я взялся за эту композицию не случайно. С Горьким я давно знаком <...> Когда был Ромен Роллан в Москве в 1933 году, он пригласил меня к себе на дачу, вернее на дачу Горького, где он остановился <...> в день, когда <... >должны были быть все композиторы <...> Я приехал и в перерывах лепил портрет Ромена Роллана <...> Время прошло, с трудными и сложными переживаниями. Но несмотря на это, я полон энергии выполнить портреты обоих великих тружеников <...> М.Горького и Ромена Роллана <...>»

Огюст Роден[1]

[1] Из выступления на заседании в Государственном музее нового западного искусства, посвященном столетию со дня рождения О.Родена и К.Моне, 14 ноября 1940. Приводится по стенограмме (архив Б.Д.Королева).

<...> День памяти Родена <...>, посвятившего всю свою жизнь одному из величайших искусств — искусству скульптуры, это день воспоминаний о Родене; <...> для нас это особенно важно и необходимо как осознание, что те идеи, которые нес Роден в жизнь своим искусством, эту эстафету борьбы за значимость искусства в жизни человека, мы взяли — мы, художники новой социалистической страны. Роден не раз говорил: «Что вы хотите говорить об искусстве в наш век — век XIX, век инженерный, какое там искусство, это же совершенная нелепость думать сейчас об искусстве» *.

* Перевод Б.Д.Королева из книги: Auguste Rodin. L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, 1911, p. 3.

И вот эту нелепость он старался перебороть своим страстным отношением к искусству, старался добиться того, чтобы искусство являлось не какой-то второстепенной частью, а имело такую же значимость, как наука, как техника, как все достижения, которые несет с собой культура человечества <...>. Его личность является для нас личностью героической <...>

<...> Взглянем на характер работ Родена. Что в них важно? <...> Прежде всего — борьба за освобождение человеческого духа <...>. Посмотрите на ряд его портретов <...> взгляните на выражение лиц, на мощь страсти, на мощь темперамента, на мысль, схваченную Роденом и выявленную с такой невероятнейшей силой <...> откровением <...> чувством <...> и глубиной, — в головах Бальзака, Виктора Гюго, целом ряде портретов мужских и женских, которые ставят его на недосягаемую высоту. Роден — это имя, которое звучит с такой же силой, с какой звучат для нас только два героических имени: Фидий и Микеланджело. Роден <...> искусством, которое кажется наиболее простым и ограниченным в своих возможностях, достиг высоты и подъема человеческого духа. Нам очень важно понять его значимость <...> в плане профессионального искусства, в плане скульптуры.

Что сделал Роден в искусстве? Он порвал путы академизма. Это первое. Разбив эти цепи, где он обрел источник, который дал ему силы? Он нашел источник в природе. Его связь с природой, любовь к природе, проникновение в нее, прежде всего — в человека; изучение самое детальное и непосредственное — это его настоящий источник творчества.

Связь с природой была настолько сильна, что он, действительно, в этом смысле походил на греков. Мы знаем, что они все свое знание приобрели в наблюдении и опыте. Они не знали анатомии, они только наблюдали то, что происходило в жизни их страны.

Это непосредственное изучение природы и дало возможность Родену подняться на такую недосягаемую высоту <...> [Хотя некоторые] его обнаженные тела страдают анатомичностью, буквально физиологической анатомичностью <...> (академизм лег тяжелым бременем на него) [но] он вырвался из этого. Я назову вам вещь, которую пришлось здесь вам видеть, это — «Земля», это торс, лежащий на земле. Это, действительно, земля, это пластично переданная красота, пластическая слаженность человеческого тела, а не анатомическая точность, пластическое впечатление от тела, которое он старался передать <...>.

В Родене происходила борьба за очищение искусства от слишком поверхностных и назойливых наслоений, которые с искусством не имеют ничего общего. Для Родена это было очень важно. «Бальзак» — это разрыв с анатомизмом <...>. С одной стороны, мы знаем <...> его преклонение перед силуэтом, перед контуром, мы знаем <...>, что надо прежде всего понять и разрешить пространственное расположение известных пластических масс и частей и тогда они создадут известный контур <...>. Шаг за шагом анализируя его путь, мы оказываемся перед проблемами динамики, позиции, установки, трактовки поверхности и так называемой живописности. Родена обвиняют в живописности. Дело в том, что живописность в скульптуре так же неизбежна и так же необходима, как пластика в настоящей живописи. В этом смысле мы теперь уже понимаем — чтобы быть скульптором, владеть этим сложнейшим из искусств, надо <...> овладеть дарами многих искусств. Скульптор, чтобы быть скульптором, должен быть архитектором, он должен уметь строить; должен быть живописцем, чтобы уметь расположить правильно свет и тени; он должен быть ювелиром, чтобы отчеканить все детали, и все это делать в различных материалах — глине, гипсе, дереве, мраморе, бронзе. В этом отношении Роден, как новатор, как борец за совершенно новые пути в искусстве, добился таких достижений, каких в XIX веке не добивался ни один скульптор <...>.

С.Д.Лебедева [2]

<...> Абрам Маркович в своем интереснейшем докладе [3] прежде всего предупредил нас об одной вещи, которая должна была наложить особую печать на весь его доклад, — об исключительной любви к Сарре Дмитриевие Лебедевой как скульптору. И вот эта исключительная любовь, конечно, должна была бы нам передаться; весь его доклад, казалось бы, должен был дышать любовью, любовью настоящей, такой, которая поднимает в его глазах Сарру Дмитриевну выше всех скульпторов и ставит ее на уровень скульптора мирового значения. Нужно сказать, что на меня доклад произвел впечатление какой-то холодноватой любви, я бы сказал, рассудочной <...>. Я не чувствую внутреннего дыхания хоть немного влюбленного человека. Просто даже никакой влюбленности. Рассудочно распределил на категории, на годы; рассудочно распределил и разделил портреты. Потом сознался, что его любовь под

2 Из выступления на вечере, посвященном обсуждению творчества С.Д.Лебедевой, 23 января 1944. Приводится по стенограмме (архив Б.Д.Королева).

3 Имеется в виду доклад А.М.Эфроса, посвященный творчеству С.Д.Лебедевой на этом вечере.

конец даже увяла, потому что сильная струна любви, которая вначале его держала на высоте, потом, оказывается, обвисла <...>.

<...>Язык, через который только и можно раскрыть тот или другой образ, тот язык, который присущ только настоящей пластической скульптуре, — вот этот язык советским скульпторам было трудно нащупать. Во-первых, русская скульптура не такая старая, она достаточно молодая; во-вторых, наплыв со всех сторон новых тем, новых задач, которых, действительно, очень много <...>. Разнообразное поле деятельности, на котором развернулась советская скульптура, конечно, имело много опасных моментов <...> в том смысле, что она [скульптура] легко могла утерять сущность своего <...> языка <...>, если она это теряет, то превращается во что-то прозаическое.

В этом отношении одна из первейших и главнейших заслуг С.Д.Лебедевой в том, что она очень твердо и неуклонно находила и находит <...> верный пластический язык, пластическую форму, пластическую технику. Ясно каждому, что каждое появление работы Лебедевой — это настоящая скульптура без подделки, без отходов; каждый кусочек портрета или фигуры вы чувствуете и каждый кусочек можно рассматривать так, как <...> старинные картины в кусках, т. е. они обработаны пластически, нет провалов, нет пустот и т. д.

Вот эта твердость, эта культура, внесенная Лебедевой в советскую скульптуру, конечно, колоссальна. Пройти ее просто неудобно и нельзя было докладчику; и мне кажется, что это настоящее и такое, на чем внутренне держится пластика <...> профессионально держится и каждая подлинная скульптура <...>. Нам особенно дорога профессиональная сторона скульптуры, ибо она должна содержать и вместить в себя все богатство нашей социалистической жизни <...>.

<...> [4] портреты Гольденвейзера и Гедике — это следующие шаги; и в этом отношении путь ее очень усложняется, несет в себе громадную гамму оттенков внутренней психической жизни человека. И в этом ее заслуга, в этом ее богатство. Я также не согласен с докладчиком в расчленении лебедевских статуэток и в их характеристике <...>. Это несколько грубовато, потому что я смотрю и вижу жизнь <...>. Взаимоотношение этой линии творчества с портретным искусством Лебедевой тоже очень интересно, а для нашей советской пластической культуры это важный момент.

Из-за того, что сейчас увлечены социальными вопросами, как-то совсем отошли непосредственно от жизни тела <...> а в сущности <....> познание природы идет для скульптора прежде всего через познание тела <...>.

Я думаю, что в этом смысле тем и богата станковая скульптура <...>, что она больше, чем какие-либо другие, держится непосредственно природой и общением с ней. Возможность <...> учиться у природы возникает прежде всего в формах станковой скульптуры. Все остальное отводит от природы и гораздо больше приводит ко всяким другим исканиям. Творчество Лебедевой подтверждает эту мысль. Она сама, как чуткий скульптор, к этому устремилась, что-

4 Отсутствуют две страницы стенограммы.

бы понять, познать непосредственно жизнь природы путем изображения обнаженного тела. И здесь, конечно, она сделала громадные шаги, причем это выражено абсолютно безупречным пластическим языком. Поэтому в этих чисто лебедевских статуэтках и отображено чисто лебедевское вйдение.

Этот сложный ход идет почти параллельно портрету, что очень интересно: и портрет, и статуэтки — это не два абсолютно противоположных жанра. Нет, это русло одной реки, хотя два притока, но одной реки, и в этом русле она прекрасно владеет всеми способами и формами. Интересен последний момент <...> скульптура Лебедевой, в особенности в изображении мужских фигур, имеет элементы переклички с портретом Чкалова, неся в себе какую-то мужественную монументальность. Женские портреты или <...> большие статуи не несли в себе такой четкой конструктивной структуры, которая давала бы возможность понять их как явление монументального порядка.

Глядя на творчество Сарры Дмитриевны Лебедевой, я не только не вижу его ослабления, а наоборот; причем никакого натурализма я не вижу. Это просто чрезвычайно острое восприятие натуры и ее личное восприятие того, что она видит. Так я воспринимаю Лебедеву, и мне кажется, что исходя из этого я не только не вижу падения, но, наоборот, еще больший подъем. Я вижу целый ряд усложненных портретных скульптур, которые еще должны усложниться и поэтому сегодня я от всей души приветствую Сарру Дмитриевну как скульптора.

Илья Иванович Машков [5]

В тесном общении с Ильей Ивановичем прошел длинный отрезок моей жизни, начиная со студийного времени, с 1910 года, перед поступлением в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, и позже, начиная с выставки «Мир искусства» и кончая последним днем его глубоко целеустремленной жизни. Эта целеустремленность его и была, вероятно, тем неразрывным скрепляющим цементом, который нас порой объединял очень тесно и крепко, хотя мы не были друзьями, в обычном понимании этого слова. И понятно — почему: ведь, когда он был уже известный художник, я был только начинающий студиец. Еще в то лето 1910 года, когда я рисовал у него в мастерской под его руководством, готовясь к конкурсному экзамену, — я к нему приходил не только как к очередному руководителю по рисунку. Думается, Илья Иванович тогда уже почувствовал мое увлечение им как художником, его восприятием, его пониманием натуры. Это было не увлечение мастерством уже большого мастера, его сильной техникой, особыми приемами. Нет! Это было не увлечение, а именно понимание его склада как художника, понимание его формы, компоновки, его фактуры и его пластического объема. После моего поступления в Московское училище жизнь нас не разъединила, но отъединила почти на десять лет. Первое же совместное участие на выставке «Мира искусства» в 1922 году... [6]

5 Воспоминания о И.И.Машкове начаты, по-видимому, под впечатлением неожиданной кончины художника в 1944. Публикуются впервые.

6 Воспоминания на этом обрываются.

А.Т.Матвеев [7]

<...> Александр Терентьевич Матвеев — прежде всего скульптор-станковист. Термин «станковист» — условный, имеющий довольно точное понятие <...> для классификации живописи («станковая живопись») и не имеющий таких точных границ при употреблении для классификации скульптуры — «станковая скульптура». Поэтому, не вдаваясь в трудности раскрытия этого понятия полностью, мне хотелось бы указать на одну, основную черту так называемых «станковых» скульптур, которая, как мне кажется, должна послужить нам ключом для понимания работ Матвеева.

Основной стержень «станковой скульптуры» — это пластическое выявление внутреннего образа. Пока скульптором не найден внутренний образ — до тех пор ему не удается достойно воплотить его в глину, бронзу, мрамор; до тех пор не помогут скульптору никакие прикрытия: ни материал, ни декоративность. Кажется с первого взгляда, красиво, декоративно, а по существу пустота <...>. Вот эта работа <...> над внутренним образом и является характерной, основной чертой скульптора-станковиста. Скульптуры Александра Матвеева учат нас, прежде всего, этой работе над внутренним образом произведения: будет ли это этюд, портрет или композиция. Тема образа сейчас для нас исключительно актуальна. Проблема сложная и большая. Образ человека, которого мы хотим воплотить в скульптуре, складывается из целого ряда компонентов: психологического образа, внешнего образа, анатомического образа и т. п. и т. д. Но все эти компоненты подчинены одному образу или вернее все эти образы должны претвориться <...> в один пластический образ. Если это не произойдет, то скульптура теряет свой внутренний смысл, остается не оплодотворенной пластической мыслью творца, остается как бы не одухотворенной. И не может ее спасти ни как будто схожесть с натурой, ни верность костюма, ни точность аксессуаров, ни аналитическая правдивость — если нет пластического образа. Вместо живой пластической правды на нас глядят гримированный бутафорский реквизит и анатомический муляж.

Это бывает тогда, когда скульптор не увидел <...> своим внутренним зрением пластический образ объекта творчества. И горе тогда скульптору! Ничем не прикрыть ему пустоту своей скульптуры: ни декоративными прикрасами, ни манерностью, ни оригинальничением, ни подражанием. Вот эта-то работа <...> внутренняя работа над овладением пластическим образом и является характерной, основной, «стержневой» чертой в скульптурах Матвеева, будет ли это этюд обнаженного тела, портрет или композиция <...>

7 Из выступления на торжественном заседании, посвященном чествованию заслуженного деятеля искусств РСФСР Александра Терентьевича Матвеева в связи с сорокалетием творческой работы и тридцатилетием педагогической деятельности в 1948 в Москве (архив Б.Д.Королева).

[О жизни и творчестве А.С.Голубкиной] [8]

<...> [9] Ученица она Родена или нет, не будем спорить, но она соратница Родена! А Роден — это Франция, а у нас Голубкина явилась первым настоящим борцом против всей той академической канонизации, которая царствовала в нашем искусстве. Ведь тогда и Роден, и Голубкина добивались свободного выражения своего художественного восприятия. То есть вернее сказать — даже выражения вúдения жизни, ибо это вúдение жизни застилала канонизация, известные приемы, то, что царствовало в официальном искусстве, в академическом искусстве XIX века. И в этом смысле Голубкина явилась революционеркой духа <...>

<...> Что же Голубкина для нас? Ведь Голубкину можно рассматривать как одну из зачинателей импрессионизма. Но что такое импрессионизм? С одной стороны, это вроде узкого художественного течения, а с другой стороны, это широкая точка зрения, это огромное мировоззрение, которое позволяет видеть людей такими, какими они бывают в истинные моменты своего внутреннего выражения. Ведь импрессионизм ищет формы выразить то, что человек из себя представляет в какой-то момент своего бытия <...>. Это не значит, что жизнь схватывается на лету. Это значит другое. Она отыскивала в каждой модели ту форму, которая связана с ее духовной сущностью, выражающую всю основную характеристику модели. Вот это стремление вскрыть человека, воплотив в надлежащей скульптурной форме, — глубокое и широкое мировоззрение <...> громадное явление культуры, общественное явление <...>.

После этого натиска импрессионистического вдохновения, импрессионистического искусства сделан громадный поворот в сторону. Начался так называемый аналитический период, когда искусство стало стремиться вскрыть, изучить все элементы, из чего создается произведение искусства, особенно искусство скульптуры — масса, объем, форма, конструкция, фактура, динамика, статика и т. д.

К этому аналитическому периоду мы теперь можем отнестись спокойно. Одно время он казался страшным, сногсшибательным, сейчас можно сказать, чтó в нем положительное и чтó — отрицательное.

Положительного в этом было много, потому что изучались те элементы, из которых создавалось произведение искусства. Но в то же время иногда забывали, благодаря этому изучению, один элемент — содержание искусства. Сюжет и содержание были отодвинуты в сторону, как бы забыты, и это повлияло на то, что этот период не сделался всеобъемлющим. Ведь понятно, что всякая сложность богаче, чем несложность, чем то, что упрощено <...>. В этом смысле несложность известных аналитических моментов не могла покрыть той сложности, которую несла органическая жизнь. И что же? Получилось замечательно, поразительная картина получилась. Теперь, после ряда лет, после того, как и импрессионисты прошли свой путь и закончили длительный и упорный путь аналитических исканий, мы вернулись сейчас на дорогу всеобъемлющего творческого реализма. И интересно в свете сегодняшнего дня, как мы могли бы подойти к Голубкиной? <...> И

8 Тексты, посвященные Голубкиной, сгруппированы в хронологическом порядке.

9 Из стенограммы выступления на вечере, посвященном памяти скульптора А.С.Голубкиной, 31 октября 1944.

должен вам сказать — мне кажется, что ее искусство сейчас действенно, что оно буквально современно. Почему?

Позволю себе в двух словах объяснить, почему оно так волнует, почему оно так близко для живущих, действующих и работающих художников <...>. Понятно, что после известного аналитического периода все бросились в какую-то синтетическую законченность. А что это такое? Мы знаем известный период — наша русская классика. Это что-то законченное, синтетическое, цельное. Но заметили вы или нет, что увлечение этой русской классикой было очень непродолжительным у нас, у работающих художников? А почему? Потому, мне кажется, что русская классика базировалась на изучении греко-римской классики, а греко-римская классика в основном базируется на известных канонах, то есть на отвлеченных истинах, замечательных и недостижимых, но все-таки отвлеченных, на которых она и строит всю свою художественную систему.

В свое время XIX век вышел противоборником этого начинания. XIX век посеял семена правды жизни и ее ощущения, то есть ощущения трепета жизни, которое изобразить и в особенности синтетически представить очень трудно, потому что оно несет в каждом данном случае известную конкретную истину и конкретное выражение. Ныне же, пройдя свой путь исканий, мы стремимся установить общечеловеческий реализм, реализм социалистический; мы не хотим отрываться от жизни, и это толкает нас к тому, что прежде всего действенно, тесно связано с жизнью. Это и влечет нас к Голубкиной, это-то нас и объединяет — не только скульпторов, но и живописцев, и графиков, и даже музыкантов, которые чувствуют, что Голубкина несет в себе начало, интересное не только в данном искусстве, она несет в себе начало гораздо более широкое. Это мировоззрение, которое охватывает жизнь, которое так трудно осознать художнику и без которого искусство не может правдиво, точно и всеобъемлюще выразить всю полноту и весь интерес жизни.

Анна Семеновна Голубкина [10]

Анна Семеновна Голубкина — замечательный русский скульптор на рубеже XIX—XX веков. Эпоха эта была чрезвычайно трудной для художника <...>. Художественные вкусы теряли свою общественную идейную насыщенность, впадали в фальшивый тон всевозможных стилизаций, пустой салонщины, модернистского декадентства или сухого, бездушного и бескровного натуралистического академизма. На этой почве <...> социальных революций, на грани величайшей исторической эпохи и сформировался характер <...> А.С.Голубкиной.

Эпоха сделала из Голубкиной не только скульптора. Она выковала из нее <...> сурового и прозорливого борца, который предчувствовал как то, что должно было погибнуть, так и то, что будет сохранено для новых поколений. Голубкина не может быть принята индифферентно, ровно и спокойно. Вся она — трепещущая воля, живая мысль <...>. Тематическое содержание ее искусства определилось до-

10 Статья, судя по авторской дате, закончена и отредактирована 11 декабря 1948. Публикуется впервые со значительными сокращениями. При работе над этой статьей Б.Д.Королев пользовался материалами архива Музея-мастерской А.С.Голубкиной в Москве и опубликованной в 1923 году книгой «Несколько слов о ремесле скульптора». В настоящее время они изданы: А.С.Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. Примечания к статье с указанием источника сделаны составителями. В тех случаях, когда Б.Д.Королев пользовался опубликованной в его время работой, указывается вначале этот источник, а затем сборник 1983 года, в иных случаях — лишь названный сборник.

вольно рано. Выйдя из народной трудовой семьи, члены которой были затронуты революционными идеями своего времени, Голубкина сравнительно быстро определила для себя круг тем, которые старалась воплотить в живые образы с присущей ей страстностью и упорством.

«Железный», «Рабочий», «Идущий», «О, да!» — эти образы она противопоставила сложившимся [вкусам] помещичье-буржуазного строя <...>. Эта твердая линия борьбы за новые идеалы прошла через все ее творчество, через всю ее жизнь.

Все остальные темы скульптур Голубкиной были подводящими к главной теме <...> или оттеняющими основную.

Все симпатии Голубкиной относятся к рабочим и трудовым крестьянам, причем вся сила веры и надежды обращена к городскому индустриальному рабочему. Таков «Идущий человек». Он обрисован с исключительной четкостью и в нем с предельной убедительностью выражена неизбежность, исторически предопределенное выступление рабочего класса на арену борьбы. Тяжелые, твердо ступающие, неуклонные шаги его мускулистого тела; лицо, полное волевой силы и сознания ответственной роли <...>. Этими же симпатиями овеяны образы крестьян, ремесленников и женщин труда. Такова прекрасная голова крестьянина Ивана Непомнящего, такова Марья — женщина труда и забот, таковы дереворезец Бедняков, форматор и бронзолитейщик Савинский.

Совсем иное отношение у Голубкиной к моделям, с которыми ей приходилось иметь дело, как из среды чисто буржуазных кругов, так и из среды буржуазной интеллигенции. В каждом из портретов можно вскрыть <...> личный характер, положение в обществе и те черты слабости, честолюбия или самолюбования, которыми обладал портретируемый. Появление голубкинских портретов было событием, вызывавшим среди общества, прессы возбужденные споры, возмущение и даже протесты самих портретируемых, настолько сильно тревожили ее работы правдой выражения, остротой и зоркостью провидения. Таковы портреты Андрея Белого, Ремизова, Черткова, Брокар, Носовой-Рябушинской, Саввы Морозова, Шахова и других.

Как чуткий человек, Голубкина не могла пройти мимо обездоленных <...>. Ею создаются скульптуры детей с бледными лицами, тоненькими ручками, просящими, серьезно задумчивыми или вопрошающими глазами. Голубкина не могла пройти мимо страданий неуспокоенной после трудовой жизни старости и посвящает этой теме многие свои работы <...>. Ее «Старая» потрясает неумолимой правдой трагедии умирания.

Замечательна также и серия работ Голубкиной, в которой она отображает в пластических образах непосредственные впечатления природы: «Земля», «Даль», «Кочка» и другие <...>.

Сейчас мы, имеющие возможность видеть полное собрание работ в музее ее имени, убеждаемся в силе героической борьбы Голубкиной за идейность и народность в скульптуре, которые являются продолжением национальных стремлений русского искусства.

Но если Голубкиной так легко и быстро удалось определить круг идей и тематическое содержание своих устремлений благодаря активному участию в борьбе русской революционной интеллигенции своего времени, то не так-то быстро и не так-то легко удалось ей определить и найти формы пластического выражения своих мыслей. Тот непосредственный реализм, с которым она пришла в московскую Школу живописи, ваяния и зодчества, а затем в петербургскую Академию художеств, был, по существу, не принят. Скульптурное отделение московской Школы вел серьезный скульптор С.И.Иванов, о котором с таким уважением отозвалась Голубкина. Его направление в скульптуре было бы наиболее верно назвать либеральным академизмом. Вводя сам и побуждая своих учеников приблизиться к современным темам вопреки академическому правилу разработки мифологических и древнеисторических тем С.И.Иванов в то же время в трактовке их оставался в тисках академических канонов и навыков, что, конечно, никак не могло удовлетворить творческих порывов Голубкиной.

Недолго проработав в московской школе, Голубкина покидает ее и поступает в петербургскую Академию художеств. Голубкиной руководила неиссякаемая жажда знаний, профессионального изучения своей специальности, страстно любимого ею искусства скульптуры.

Этот год был для нее годом больших надежд.

Петербургская Академия художеств переформировалась: Илья Репин, Куинджи, Владимир Маковский и скульптор Беклемишев вошли в руководящий состав профессуры Академии. Казалось, что <...> отвлеченной каноничности художественной формы, тематической оторванности от современности и засушливой академической учебе будет положен конец. Старые мехи должны были <...> принять в себя новое, свежее, живительное вино.

Напрасны надежды! Видно, в старые мехи недопустимо вливать новое вино. Это Голубкина и почувствовала. Через три месяца работы в Академии вырывается наболевший крик из ее скованной души: «Я уйду отсюда весной <...> Тянется какая-то скучная канитель, да и все, а эта канитель называется наукой» [11].

11 А.С.Голубкина. Письма.., с. 24.

<...> Она жаждала содержательного искусства и такой пластической формы, которая с наивысшей реальностью могла бы их выразить. Академия тянула ее в противоположную сторону, к фальшивым отвлеченным формам, к давно отжившему содержанию курсовых тем.

Не могла же она образы трудовых людей, которые толпились в ее воображении <...>, одевать в греко-римские драпировки, делать головы с античными профилями и снабжать тела пропорциями античных атлетов; не могла она и самую скульптурную форму делать отвлеченной, холодной, вовлекаться в «мистику», которая столь далека и чужда была ее горячему сердцу, тем людям, которых <...> воплощала в скульптуре <...>.

Голубкина не может им изменить, как не может изменить и своему внутреннему голосу художника, — она должна бежать, чтобы спасти их и себя. Весной <...> она покидает стены Академии. Академия была для нее последней надеждой творческой учебы на родной почве <...>.

Первый выезд Голубкиной в далекие края не оправдал ее надежд. Год работы в парижской студии у скульптора Коларосси не принес ей ни удовлетворения, ни устойчивости. Ведь Голубкина поехала на чужбину не искать путей в искусстве вообще, а укрепиться в своем, уже наметившемся пути к достижению мастерства в выражении своей правды. К учителям она приходила учиться мастерству, причем такому, которое бы было наиболее созвучно тем первым ее пробам скульптурной лепки, которые нашла она в себе, непосредственно и неожиданно.

Еще на родине в Зарайске Голубкина обрела не только стремление к скульптуре, но и зачатки той пластической формы, которая, как ей казалось, вела к реалистической правде. Она понимала, что у нее еще не хватает художественно-технических знаний и мастерства, чтобы совершенно выразить свои мысли.

Но чем больше она училась у разных преподавателей и профессоров в Москве, Петербурге и Париже, тем больше убеждалась, что эта чуждая ей учеба может совершенно вытравить, затушить ростки ее правды, которые она в себе ощутила, и заставить ее впасть в столь ненавистное подражание. Голубкину охватил страх, сомнение и отчаяние.

Новые силы для дальнейшей упорной борьбы возвратила ей работа на родине, в гуще народной трудовой среды. Эта общественная деятельность утвердила уверенность в правильности ее стремлений и вновь воскресила в ней надежду достичь мастерства в искусстве. И Голубкина вновь уезжает за границу, на этот раз для непосредственного ознакомления с искусством парижского скульптора Огюста Родена.

<...> Что могло привлечь в роденовских работах Голубкину? <...> Прежде всего — борьба за освобождение человека и одновременно за новую пластическую форму, освобожденную от канонов холодного сухого академизма, искусственно вскормленного лжеклассицизмом, от стилизации, модернистической вычурности и фальшивой красивости. Давно уже в искусство скульптуры не вливался такой силы и страстной пламенности жизненный огонь, все пережигающий в новую реальность. Это было то, к чему так страстно рвалась душа Голубкиной и чего она с таким упорством искала. Вот что притянуло Голубкину к Родену, вот почему после долгих исканий она обратилась к нему за изучением его искусства. Голубкина внутренне поняла, что́ Роден сделал в искусстве.

В свою очередь и Роден тонко понял стремления Голубкиной, отнесся к ней с большим вниманием и всячески поддерживал ее напряженную жажду к самовыражению, упрочению самобытности в исполнении скульптурных работ. На представленную Голубкиной работу, как писала она родным, Роден «сказал: "très bien" [очень хорошо], но предупредил меня, что это хорошо для всех, но что так работать нельзя. Ну что же, это очень хорошо, значит, я теперь добилась, что работаю, как все. Но главная моя задача и желание не это. Я хочу работать не так, как все <...>. Нет, надо искать <...> И Род[ен] говорит, и я чувствую, надо дальше»[12].

2 .С.Голубкина. Письма... с. 39—40.

И Голубкина упорно работает и упорно ищет. Ищет, как ей в работах подойти ближе к реальности, чтобы каждый кусок дышал жизненностью, предельной выразительностью и идейной содержательностью. Год неустанной работы, полной внутреннего горения полуучебы, полутворчества, так быстро укрепил художественные позиции Голубкиной, так быстро стал развертываться талант ее, так окрепло и созрело ее мастерство, что на вопрос к Родену, «довольно ли [ей] пробыть здесь еще год, он сказал, совершенно достаточно» [13].

Действительно, Голубкина через год, в 1898 году [14], вернулась на родину вполне созревшим скульптором, утвердившимся на своем пути, который ею до этого только нащупывался, а главное — она вернулась на родину, если можно так выразиться, еще более русской, чем поехала. Вернулась полная убеждения, что она должна теперь со всей остротой выразить новую, прочувствованную ею правду, вложить во все свое искусство подлинно русскую душу и чаяния русского народа, войдя таким образом в линию идейного национального русского искусства.

13
А.С.Голубкина. Письма... с. 40.

14
Точнее — в 1899.

Утвердившись в пластической форме, полной своей самостоятельной выразительности и трактовки, Голубкина могла применить это свободное и непринужденное мастерство к самым разнообразным темам, к самым различным композициям с тончайшим психологическим выражением и глубоким философским обобщением. Голубкина возвратилась на родину вполне освободившейся от тех пут трафаретных норм, далеких от действительности канонов и правил, которыми ее связывала академическая условность. Она вернулась в ореоле признанной художницы-скульптора. Ее первая законченная вещь «Старость» была принята на выставку парижского Весеннего салона. Перед Голубкиной открылись двери отечественных выставок.

Голубкина сразу же заняла первенствующее, ведущее, боевое положение. С первых же ее работ каждый видел, что она на голову переросла всех тех, кто был ее учителями или ее сверстниками. Каждая новая работа была неожиданностью по пластическому решению, по <...> теме и раскрытию ее в совершенно неожиданной форме.

<...> Голубкина вернулась на родину в преддверии 1905 года. Она должна была зорко наблюдать, критически оценивать происходящее в обществе. Творчество Голубкиной развивается в следующих направлениях. Прежде всего природа: «Земля», «Кочка», «Лесник», «Кустики», «Лужица», «Собака», «Лошади» и другие.

Человек. Разный человек: старый и молодой; дети и взрослые; довольный и неуравновешенный; успокоенный и раздвоенный.

И пластическая форма ее напрягалась в зависимости от того, что она должна была выразить: от мягко и нежно певучей, слабой и покорной, грубой и тяжелой, черствой и холодной, восторженной и надеющейся до грозной, уверенной и твердой в своих очертаниях и трактовке. Форма ее была острой, реалистичной. Наконец-то Голубкина могла приблизиться к своему идеалу активного реализма, жизненно трепещущего и правдивого.

Построение головы, черт лица, тела и его частей —

все носило на себе отпечаток портретной выразительности и глубины. И как ни странно, эти, казалось бы, портретно индивидуальные трактовки перерастали у Голубкиной свою индивидуалистичность и, сохраняя все особенности жизненной формы, подымались до высочайшего обобщения и глубочайшего всестороннего синтеза.

За «Идущим» 1903 года в 1905-м <...> ею был создан бюст Карла Маркса, впервые в России и в мировом искусстве изображенного, как борец, полный воли и энергии в борьбе за освобождение пролетариата.

<...> В противоположность этим явно выраженным положительным образам были и крайне критические. Ее портреты всегда вскрывали классовую сущность изображаемых: С.Т.Морозов, А.В.Назаревский, С.А.Муромцев, Н.А.Шахов, Носова-Рябушинская и другие <...>.

Как цельная натура, Голубкина не могла раздваиваться и скрывать свои симпатии и антипатии. Ее натура, ее происхождение и воспитание, связь с трудовым народом, связь с революционным движением и, прежде всего, близкая, любовная связь с ее прогрессивно настроенными родными — все это твердо определило ее моральные и идейно-политические убеждения <...>.

Надо подчеркнуть, что Голубкина никогда не прибегала к шаржу, к анатомическому и физиологическому шаржу, которым особенно легко и быстро можно пользоваться. Голубкина всегда при портретировании без боязни обращалась к выявлению моральных качеств модели и черт, которые характеризовали бы личность.

<...> Каждый портрет раскрывает перед зрителем пройденную человеком жизнь. Все переживания раскрываются без прикрас, без идеализации.

И такими, кажется, простыми пластическими средствами. Живое прикосновение руки к живой дышащей глине. Правда, с глиной Голубкина сроднилась больше по нужде, так как работа по мрамору была выше ее материальных возможностей. «К глине надо относиться с уважением: не пачкать ее, не бросать на пол, не допускать сора <...>»[15]. В познании, во владении глиной Голубкиной было достигнуто великое совершенство.

Все работы, подготовленные в глине, позволили Голубкиной в мраморе и дереве, особенно в портретах, достигнуть качества, которое, казалось бы, недоступно такому тяжелому искусству, как скульптура. Ведь известно, что греки не создавали портрета. Рим и даже Возрождение хотя и подошли вплотную к портрету, но в этом портрете все же не было жизненного психологического настроения.

Даже наш замечательный скульптор Шубин, посвятивший все свое богатое и блестящее творчество искусству портрета в мраморе, не мог избегнуть каких-то условностей.

<...> Освобождение скульптурного портрета от этих условностей — проникновение пластическими средствами в самую глубокую сущность духовной жизни человека, тончайшее выявление состояния его психической жизни со всеми мельчайшими изгибами настроений и психологических колебаний — было впервые завоевано Голубкиной

15
Голубкина А.С. Несколько слов.., с. 8. См. также: А.С.Голубкина. Письма.., с. 112.

и выражено в пластической форме, завершенной в мраморе, камне и дереве.

Если Голубкиной в московский и петербургский учебные периоды пришлось пробивать себе дорогу сквозь толщу <...> застойных и трафаретных правил, то не меньше усилий от нее потребовалось, чтобы противостоять натиску художественных течений, которые были противны сущности ее художественного кредо в период зрелого творчества.

Ее ваза «Туман», «Дама», «Андрей Белый», наконец «Мать с ребенком» в камне (1913), казалось, уведут в сторону от ее прямой реалистической линии. Но каждый раз после отхода появлялась новая работа с явным чувством усилившегося утверждения самостоятельного пути к реалистической форме. Так, после декадентской вазы «Туман» появилась замечательная «Девочка», а после стилизованной «Дамы» был создан глубоко реалистический «Сидящий человек». Таким образом, цельность натуры Голубкиной, прямота, непреклонность характера и суровый пуританизм удержали ее от самого опасного для художника пути — пути стилизаторского модернизма <...>.

Особый интерес представляет собой трактовка Голубкиной твердого скульптурного материала — дерева и мрамора.

Голубкина была исключительно строга к материалу и не позволяла себе приемы, нарушающие его структуру, его пластическую плотность. Благодаря этому сильные подчеркивания формы не помешали Голубкиной в дереве, и особенно в мраморе, достигнуть выдающихся успехов <...>.

Мраморы Голубкиной — классичны в высшем понимании этого слова. Они чрезвычайно строго построены, почти как по античному канону, но в то же время и сильно от него отличаются. Мраморы Голубкиной не только классичны по своей строгой структуре, но и жизненны по трепетной передаче форм и нюансов моделировки. Мраморы Голубкиной не отвлеченны, не абстрактны — они несут на себе печать жизненной правды. И вместе с тем они настолько обобщены, что перерастают конкретную индивидуальность в какой-то высший тип, образ, явление, убеждающее всех в своей правоте и реальности.

Интересно отношение Голубкиной к красоте. Конечно, красота в своей конкретной определенности преходяща, изменчива и чрезвычайно разнообразна в своих формах. Но какие-то элементы общности, гармонии, уравновешенности, соразмеренности и совершенства в своих частях она несет. Углубленная в свои изыскания индивидуальной формы, Голубкина в то же время чувствовала, что есть искусство, которое не только понятно, но и близко, дорого и может глубоко захватить самые широчайшие народные массы. Эта тяга сродниться со всеми и толкнула ее на создание целого ряда вещей, и именно в мраморе, которые можно было бы характеризовать как неослабную борьбу за новую красоту в скульптуре.

К мрамору она относилась как к материалу, наиболее <...> упорно противодействующему воле художника и в то же время являющемуся драгоценностью для завершенного произведения <...>.

«Мраморный» период Голубкиной начинается с 1899 года, почти с первых шагов ее выступления как скульптора. В этот период она почти ежегодно выполняла несколько работ в мраморе.

Прекрасно владея глиной, как пластическим и послушным материалом, Голубкина в то же время с первых своих шагов глубоко и остро понимала, что без освоения мрамора она не может достигнуть высот скульптуры, и прилагала все усилия, чтобы овладеть техникой работы в мраморе. Своим образным языком Голубкина так определяет свое отношение к мрамору: «Мрамор как царь перед гипсом»[16]; «как научусь работать мрамор, то уж я буду настоящий артист»[17] <...> Изучение свойств мрамора, как пластического материала, надолго и целиком захватывает Голубкину. Она старается сблизиться с <...> мастерами-мраморщиками, чтобы через ремесленный навык и технические приемы понять свойства мрамора. Это проникновенное отношение к мрамору ее утруждает, но и окрыляет. Ей начинает казаться, что в мраморе она достигает передачи таких эмоций, мыслей и идей, какие для других скульптурных материалов недоступны.

16 А.С.Голубкина. Письма.., с. 58.

17 Там же, с. 59.

<...> Голубкина рассматривала мрамор как драгоценность и позволяла себе воплощать в нем только то, что наиболее трудно и ценно <...> В этом отношении то, чего она достигла в своих работах, поистине достойно удивления. Для того чтобы достичь такого конкретного решения портретов, без тени стилизации, абстрактного обобщения, какой бы то ни было канонизации скульптурных пропорций, нужно было чрезвычайное творческое напряжение. Голубкина для этого прибегала к целому ряду приемов, способствующих сохранению выношенного образа <...>.

Отношение Голубкиной к скульптурному материалу роднит ее, с одной стороны, с русским классицизмом, с другой стороны, она дает в овладении материалом совершенно новые пути, используя их как чрезвычайно тонкий и чувствительный инструмент для выражения сложной гаммы человеческой психики.

Вспомним мраморы: «Девочка», «Марья», «Л.И.Сидорова», «Носова», «Старая». «Женщина в чепце» — молодая женщина в кружевном чепце. Сколько в этой голове строгой красоты, изысканности линий абриса, черт лица, профиля. Какое исключительное спокойствие во взгляде <...>.

Если Голубкина говорила, что надо владеть «натурой», поняв, осмыслив и изучив ее, подчинить воле художника для выражения всей совокупности знаний о натуре, то тем более ей было чуждо рабское подчинение материалу.

Не создавая себе фетиш из материала, Голубкина добилась того, что каждый применяемый ею материал она подчиняла своей идее, используя его сокровенные природные свойства.

Скульптурная форма Голубкиной не постоянна и не одинакова, не повторяема по раз принятым приемам, а всегда в твердой зависимости от содержания, вкладываемого ею в произведение, и от материала <...>.

«Важно только отношение художника к работе, к

искусству. Здесь он отражается в работе весь, до малейшей отдаленной мысли, и всякая нарочитость, ложь и погоня за успехом в той же мере являют себя провалом в его работе, в какой они применены. И наоборот, конечно. Выявление идеи сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирования деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм»[18].

18 *Голубкина А.С.* Несколько слов.., с. 22. См. также: А.С.Голубкина. Письма.., с. 118.

С такими глубокими убеждениями Голубкина встретила Октябрьскую революцию. Неустанная борьба и стремление достичь «высшего реализма», как она сама очерчивала свой путь и границы своего творчества, казалось, открывали перед ней дальнейшую большую работу.

И, действительно, советский период Голубкиной, охватывающий годы с 1917-го по 1927-й, был также обилен работами и сложными композициями. Надвигающаяся тяжелая болезнь не помешала ей отдаться работе в полном напряжении своих сил. Прежде всего нужно отметить, что ленинский план монументальной пропаганды захватывает Анну Семеновну, и она в 1923 году выполняет проект памятника А.Н.Островскому. Проект решен с подкупающей простотой и глубоким идейным содержанием в формах монументальной реалистической скульптуры.

Проблемы монумента очень сложны. Они перед художником ставят целую совокупность задач от общих идейно-целевых до художественно-технических. Надо вспомнить, что конец XIX века был отмечен среди скульпторов отрицательным отношением к тем принципам, по которым устанавливались памятники до этого времени. Некоторые ваятели рекомендовали вместо памятников устанавливать небольшие фигуры и группы прямо на земле, решенные в формах станковой скульптуры. Эта попытка свести монументы к жанровой скульптуре не имела успеха. Голубкина учла эти опыты <...> и, симпатизируя замыслам художников приблизить монументы к пониманию и восприятию широких масс, она в то же время стремилась не снижать задачи монумента до жанровой эпизодической скульптуры, а возвысить их до высокого обобщения.

Это помогло Голубкиной так просто и глубоко содержательно решить проект памятника замечательному русскому драматургу. Фигура Островского не блещет ни эффектной позой, ни нарочито усложненным движением. Он сидит в кресле и только чуть-чуть наклонен к зрителю <...>. Но в то же время эта простота выражена в обобщенных скульптурных формах лица, фигуры, одежды, кресла. Вы невольно углубляетесь в думы Островского, и перед вами вдруг встает картина прошедшей жизни со всеми ее светлыми, прекрасными и темными сторонами. Таков подход Голубкиной к памятнику, к монументу, который в ее понимании должен быть близок, понятен и дорог широчайшим слоям народа. В этом убеждает созданный ею проект памятника А.Н.Островскому.

В этот же период своей работы А.С.Голубкина отдается педагогической деятельности — ведет курс скульптуры во Вхутемасе, уделяет много времени и внимания общественной жизни, являясь одним из организаторов [Московского] Союза скульпторов-художников и одновременно работает над малой формой в скульптуре.

Этой скульптуре малых форм необходимо уделить особое внимание. Голубкина занимается резьбой раковин. Раньше всего она стремилась усвоить технику резьбы, напоминающую собой греческие камеи. Но позже ее захватывает необычная для камей тематика: пейзажи родной страны с различными речками, с распускающимися березами или с зимним пологом снежного покрова. Эти пейзажи-миниатюры — художественное проникновение Голубкиной в природу родной страны.

За это же время Голубкина, кроме портретов Беднякова, Савинского, Ивановой и других, создает блестящий портрет Черткова в дереве.

Приближающаяся роковая болезнь не остановила Голубкину перед такой труднейшей работой, как портрет гиганта русской литературы Льва Толстого. Голубкина изобразила Льва Толстого сидящим в кресле, погруженным в глубокие раздумья <...>.

Великий реалист русской литературы Лев Толстой, борец и подвижник, был замечательно воссоздан в скульптуре талантливой и смелой рукой русской женщины Голубкиной — борца за правду.

Это можно было бы назвать последней работой Голубкиной, если бы не считать ее неоконченную работу в дереве «Березка». Мимо этой, хотя и неоконченной работы, пройти невозможно. «Березка» говорит зрителю не только о бесконечной любви и понимании Голубкиной родной русской природы с ее березовыми рощами, заливными лугами и речками. «Березка» является отзвуком на те волнующие чувства, которые вызвал в Голубкиной образ молодой ее Родины, впервые пытавшейся установить новую молодую жизнь на основе правды и социальной справедливости.

Последнее слово Голубкиной было преисполнено величайшей нежной любви к своей молодой Родине, а полнота выражения образа захватывает глубокой верой в непреодолимое произрастание новых молодых всепобеждающих идей.

Такова была лебединая песня Голубкиной.

Еще, может быть, не пришло время подвести полный итог всей деятельности Голубкиной как скульптора и гражданина своей родины. Не все еще изучено из ее обширного наследства, не все еще собрано, несмотря на существование такого замечательного собрания ее работ, как Музей-мастерская А.С.Голубкиной, несмотря на непрерывно возрастающую его деятельность в собирании материалов и их изучении.

Но даже первое пристальное знакомство с основами творчества Голубкиной, с путями его, тесно переплетенными с ее общественным служением, с ее идейными устремлениями выразить <...> сущность русской народной души — совершенно точно определяет ее место в истории советской скульптуры <...>.

Надо особенно отметить, что эту борьбу за идейное искусство Голубкина неустанно сопровождала и борьбой за новую и высокую реалистическую форму в скульптуре.

Своим творчеством Голубкина доказывает, что это не два противоположных полюса и не два самоуничтожающих начала, что идейное искусство достигается не сни-

жением и пренебрежением к форме, а наоборот — достижением более высокой реалистической формы, которая была бы равнозначна новому <...> высокому содержанию.

Творчество Голубкиной показывает, что снижение формы недопустимо, что оно тогда повлечет за собой снижение и неубедительность идейного содержаиия. Творчество Голубкиной с убедительностью доказывает, что органический синтез идейного содержания и реалистической формы не только возможен, но и необходим, без чего скульптура не будет нести доступиого для всех понимания художественного произведения, не сможет занять достойное место в достнжениях высокого нацнонального искусства и в класснческом мировом искусстве.

Отношение Голубкиной к прнроде, к человеку, к своей работе, к задачам художннка определяет положение ее в среде великнх реалистов русского изобразнтельного искусства.

<...> Она борец за живое искусство. Голубкина знает: «иавык — могнла нскусства»[19]. Но она далека от случайных впечатлений. Даже за ученический этюд она принималась не сразу.

19 *Голубкина А.С.* Несколько слов.., с. 27. См. также: А.С.Голубкина. Письма.., с. 120.

Прежде чем прнступить к работе «вы должны себя прнготовить для работы. Необдуманно ннкогда не следует приступать к работе, н поэтому в первый день лучше не работать, а постараться обдумать, как следует, модель: почувствовать ее двнжение, характер, красоту, открыть ее достоннства, а недостатки прнмнрить в характере»[20].

20 *Голубкина А.С.* Несколько слов.., с. 13. См. также: А.С.Голубкина. Письма.., с. 114.

Таков подход Голубкиной к натуре <...>.

В своей кнпге «Несколько слов о ремесле скульптора», являющейся подлинным завещаннем подрастающему поколению художников, Голубкнна рисует длинный путь скульптора, который намеревается себя подготовить к самостоятельной работе.

<...> Впервые Голубкина, как скульптор, подчеркивает, что искусство скульптуры не только ряд усвоенных правил и ряд усвоенных прнемов; момент живого творчества для Голубкнной — высшнй неугаснмый огонь. Одно только — не пытайтесь его загаснть нераденнем, медлительиостью, откладыванием.

«Если вам захочется сделать эскиз, то никогда не надо откладывать: он уйдет и погаснет»[21].

21 *Голубкина А.С.* Несколько слов.., с. 45. См. также: А.С.Голубкина. Письма.., с. 128.

Вот отчего ее неудовлетворенность петербургской Академией, превратившейся в некоторое космополитическое учрежденне от искусства. Петербургскую Академию того времени замечательно характеризовал И.Е.Репин: «Наша петербургская Академия художеств по отношению ко всей России представляет для молодых художников такую же притягательную силу, как Париж для Европы. Как поживя там, художник быстро теряет свой национальный оттенок, подчиняется силе текущего направления, перестает жить идеалами своей страны, так и в Петербурге я видел много примеров того, как талантливые, с тонким чутьем формы колористы из одесской школы быстро впадалн в серую, заурядную мазню нашей Академии; а практичные москвичи с резким, определенным рисунком, с жизненными мотивами н свежестью впадали здесь в апатию, безделье н специальное критиканство»[22].

22 *Репин И.Е.* Далекое близкое. М.—Л., 1953, с. 399.

Эти строки очень точно и одновременно очень всесторонне определяют причины упадка тогдашней петербургской Академии: оторванность от народа, от его идеалов, замкнутость в искусственном круге художественных вопросов, бессмысленное топтание на месте своего узкого эгоцентризма.

Только такие художники, как Голубкина, духовно независимые, имевшие глубокие корни в толще трудового народа, могли иметь смелость противостоять этому нивелирующему состоянию, несшему смерть национальному русскому искусству.

Нужна была большая смелость, чтобы наметить свой путь в искусстве по верному направлению.

Слова И.Е.Репина («Конечно, выше всего великие, гениальные создания искусства, заключающие в себе глубочайшие идеи вместе с великим совершенством формы и техники»[23]) послужили ей стимулом в ее работах.

23 *Репин И.Е.* Указ. соч., с. 321.

Такой ревностью к технике Голубкина вывела русскую скульптуру на прогрессивную и передовую линию национального и международного искусства.

Голубкина как борец за идеи, заложенные глубоко в народных корнях, непреклонно, без всякого страха шла на борьбу за свои идеалы.

Записки ее современников, их воспоминания, критические статьи в газетах и журналах всех толков, направлений и политических оттенков утверждают, что значение, а отсюда и влияние Голубкиной на общество <...> было огромно. Голубкина в годы тяжелой реакции уже была испытанным борцом. Ее нельзя было ни запугать, ни удержать от работы, подсказываемой ей совестью.

Невольно образ Анны Семеновны Голубкиной связывается с замечательными словами ее современника И.Е.Репина, как бы выразившего ими образ Голубкиной, образ героического русского народа, готового на все лишения, на все трудности для достижения правды, справедливости и свободы на земле: «В душе русского человека есть черта особого, скрытого героизма. Это — внутрилежащая, глубокая страсть души, съедающая человека, его житейскую личность до самозабвения. Такого подвига никто не оценит: он лежит под спудом личности, он невидим. Но это — величайшая сила жизни, она двигает горами; она делает великие завоевания <...>

Везде она: скромная, неказистая, до конфуза перед собою извне, потому что она внутри полна величайшего героизма, непреклонной воли и решимости. Она сливается всецело со своей идеей, «не страшится умереть». Вот где ее величайшая сила: она не боится смерти»[24].

24 *Репин И.Е.* Указ. соч., с. 355.

Эти совершенно изумительные слова Репина с тонким пониманием русской души охарактеризовали суть русского человека, основы его силы и непобедимости.

Эти чудесные слова с полным правом могут быть отнесены и к Анне Семеновне Голубкиной.

Советское правительство, выполняя волю народа, учредило музей Голубкиной, где собраны и сохраняются большинство ее произведений.

Художественное наследие Голубкиной служит живым художественным университетом для подрастающего

поколения и предметом познания и восхищения для всех любящих искусство скульптуры. Искусство Голубкиной — подлинное искусство, прошедшее через горнило жестоких испытаний, наконец, в советское время получившее свое полное признание и понимание <...>.

По вопросу о Голубкинском музее [25]

<...> Когда я раскрыл номер газеты «Культура и жизнь» <...> увидел обширную статью по скульптуре и подпись: «Вучетич», — меня взяло сомнение и даже подозрение, а когда я прочел статью, то мое подозрение укрепилось и мое сомнение усилилось.

«Критически-литературное» выступление свое Вучетич начал года полтора назад, поместив статью в «Советском искусстве». Статья вызвала много протестов, в частности и мой, опровергающий статью; мой ответный материал был предоставлен в Агитпроп ЦК партии [26]. Но тогда статья Вучетича была напечатана в порядке дискуссии. Последняя же его статья не имеет такой ремарки. И это вызывает какое-то странное сомнение.

А.С.Голубкина — это колоссальный мастер, это гордость нашей национальной культуры, и так хлестко он обратился к ней, к ее творчеству!

Это просто говорит о легкомыслии, полном непонимании и незнакомстве с ее творчеством. Просто говорит о невежестве.

Мне кажется, что, может быть, в этом, действительно, виноват и Музей и все мы. Видите ли, Анна Семеновна Голубкина первый раз подвергается такому критическому искажению, она настолько еще мало изучена и так еще плохо представлена народу в простых и понятных объяснениях. Нет до сих пор ни хорошей монографии, ни правильных проверенных статей. И тогда, конечно, не было бы такого положения, как сейчас, такой безусловно ошибочной критики.

Голубкина не только художник, она борец, она страстный борец.

<...> Она боролась <...> и по линии общественной работы и по линии чисто художественного творчества. Она боролась вместе с зарайскими крестьянами во время революции 1905 года.

Она обладала такой революционной честностью, с такой глубокой внутренней серьезностью вошла в искусство, что заподозрить ее, что она пошла по линии «искусства для искусства» — значит просто ее не знать. Она боролась против академизма, совершенно бессмысленного в то время, она боролась за то, что надо изобразить крестьян и рабочих такими, какими она их видела тогда, а не такими, какими их изображал упадочный академизм. Она боролась за правду в искусстве, за реальное искусство. Вот почему она тогда не могла удовлетворить тогдашние упаднические настроения.

Ей надо было поехать за границу, чтобы усилить свое техническое мастерство. Она была богата тогдашней предреволюционной и революционной жизнью. Революция 1905 года — есть ее действительность.

25
Выступление на заседании в Музее-мастерской А.С.Голубкиной, созванном Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР 16 марта 1950 в связи с вопросом о закрытии музея.

26
Копия письма в Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), написанного в связи со статьей Е.В.Вучетича и С.С.Островой в газете «Советское искусство» (1948, № 37), хранится в архиве Б.Д.Королева.

Она вернулась из Фраиции, если можно так выразиться, более революционной и русской, чем поехала.

И вот, работая среди простого народа, трудового народа, она работает над созданием образа рабочего. Этот «Идущий» — это рабочий. Но, товарищи, надо помнить то время <...>. Пожалуй, здесь кстати вспомнить известную истину <...> что не трудно быть революционером, когда революция победила, трудно быть революционером, когда царствует жестокая реакция...

Она создала рабочего, который полон силы и уверенности в том, что он победит. Вот это чувство будущей победы рабочего класса, то чувство, что история выдвинет его на решающую роль, это чувство она и вложила в своего рабочего. Для того времени это была геннальная прозорливость.

Я думаю, что одной из первых задач для нас является воссоздание целиком образа Голубкиной в литературе, в монографии, чтобы ясно было все ее творчество и вся главная линия в ее развитии. И в этом смысле следует переставить экспозицию, чтобы выявить ее главные стороны.

По отношению к «Рабочему» я не могу согласиться с т. Вучетичем никоим образом, что это карикатура. Этот вывод просто спешен. Или Лев Толстой. Есть ли лучший портрет? Это настолько Толстой, что здесь сказано все — и о его происхождении, и о его гениальности. Мне кажется, что в этом смысле ее проникновеиие <...> в образ, в психологию пока еще никем ие превзойден <...>.

Необходимо понять, что вклад, который сделала Аниа Семеновна в национальную культуру, колоссален. И молодежи, нменно в смысле обучения ее цельиому подходу к жизнн и проникновению в жизнь, очень и очень есть чему поучиться <...>.

Ее образ — прекрасный в своей высокой одухотворенности, увлекательный в своей иеудержимой воле к борьбе за правду в искусстве, иепревзойдеииый в своем выражении тончайшей психологии человека, ее образ, образ женщины, отдавшей все во имя идеи, самой бескорыстиой идеи служеиия своими произведеииями трудовому народу, — образ Аниы Семеиовны Голубкиной будет всегда перед намн, как неугасимый маяк среди бушующего моря жизни.

Советская скульптура в ее лице имеет пример беззаветного служения национальной культуре, глубокий и революционный по содержанию и передовой по своей пластической форме.

Я думаю, что, может быть, настоящий случай нас побуждает к тому, чтобы воссоздать этот образ, сделать его живым, всем близкнм и в литературе и в жизни.

Воспоминания о И.В.Жолтовском [27] (1867—1959)

27 Воспоминания написаны в связи с кончиной архитектора в 1959. Публикуются впервые по рукописи (архив Б.Д.Королева).

<...> Я познакомился с Иваном Владиславовичем в первые дни революции: он входил в коллегию ИЗО Наркомпроса <...> членом которой состоял и я. Но нас особенно объединяло наше место жительства. В первые годы революции в Москве не ходили трамваи, не было еще и метро, бастовали даже извозчики. ИЗО Наркомпроса занимал четырехэтажный дом у Крымского моста. И вот часто, после продолжительных заседаний мы, — я говорю мы, потому что не только Иван Владиславович и я, но и ряд попутчиков, также запоздавших, как и мы, в час-два ночи пешком шагали от Крымского моста к Мясницким [Кировским] воротам. Обыкновенно нашими попутчиками были: председатель ИЗО Татлин и поэт Маяковский, также жившие у Мясницких ворот. Против Почтамта у <...> китайского магазина мы обыкновенно прощались, я входил во двор своего дома. Жолтовский поворачивал в первый переулок за Мясницкими воротами, а Маяковский в проезд <...> Мясницких ворот к Рождественскому бульвару (Водопьяный пер.), где он тогда жил <...>.

Проходя этот длинный путь от Крымского моста до Мясницких ворот, мы, конечно, не молчали, а много беседовали о текущих, жгучих для нас вопросах, разбиравшихся в коллегии ИЗО Наркомпроса. Но обыкновенно в этом обмене мнениями участвовали трое: Жолтовский, Татлин и я. Маяковский же почти не участвовал, он или уходил далеко вперед, шагая своими семимильными шагами, или, наоборот, отставал от нас, мурлыча сквозь зубы какие-то свои стихи. Наши разговоры были довольно откровенными: много было и сомнений, много рождалось и здоровых творческих начинаний. Так, например, именно в то время родилась у меня идея создания объединения трех искусств: скульптуры, архитектуры и живописи, которая через год оформилась вначале в Комиссию творческого синтеза скульптуры и архитектуры — «скульптарх», в которой приняли участие многие ученики Жолтовского: Ладовский, Кринский, Рухлядев, Фидман, братья Веснины. А впоследствии присоединились и живописцы: Шевченко, Родченко, Удальцова и другие, и организация переименовалась в «живскульптарх».

Благодаря участию архитекторов <...> о существовании такой объединяющей синтетической комиссии знал, конечно, и сам Жолтовский. Жолтовский в то время женился на моей очень способной ученице, и я у него часто бывал и беседовал о синтезе искусств. Вскоре Жолтовский уехал за границу в Италию и, вернувшись, занял подобающее место. Но вопрос о синтезе искусств жив и по сие время. И при посещениях Ивана Владиславовича, в беседах с ним мы неоднократно возвращались к идее синтеза искусств, которая, видимо, интересовала и волновала его не менее, чем меня.

В последующие годы я не раз бывал у Ивана Владиславовича в мастерской [пропуск в подлиннике] в строго назначенное им время, так как день и ночь им были ак-

куратно размечены для работы. Вопросы касались разных заданий на проектировку скульптурно-архитектурного ансамбля.

Одной из последних проектировок было надгробие А.В.Неждановой на Новодевичьем кладбище. Вначале [в 1950] эта проектировка была поручена мне, в связи с чем я и выполнил несколько эскизов. Затем [во второй половине 1950] ИЗО Министерства культуры известило меня, что проектировка надгробия в целом, а не только скульптурной части, поручена Ивану Владиславовичу. В связи с таким решением я несколько раз бывал в мастерской Жолтовского, чтобы согласовать основы проектировки.

В последний раз, когда я был у него и показывал наброски, он показал и свои эскизы. Причем вначале он проектировал памятник, как бюст на постаменте, а после всестороннего обсуждения пришел к заключению о необходимости установки целой фигуры, в связи с чем и передал мне свой набросок проекта надгробия с целой фигурой для дальнейших уточнений. Этот рисунок Жолтовского хранится у меня. По независящим от нас обстоятельствам надгробие не было завершено и осталось только в проекте.

Работать с Иваном Владиславовичем доставляло исключительную радость и удовольствие <...>. Его поправки и указания были исключительно корректны, он сам сдержан и внимателен к чужому мнению. Иван Владиславович к работающему с ним соавтору или помощнику относился, как к равному, что обогащало и вдохновляло всех, кто вел с ним общую работу. Обладая колоссальными знаниями и всесторонней эрудицией, Иван Владиславович никогда не афишировал их, а исключительно сдержанно и терпеливо старался разъяснить и убедить в истинности своих выкладок и проектировок тех, с кем имел дело, будь то начинающие архитекторы или работники со стажем или просто студенты его архитектурной мастерской.

Его терпению, такту, выносливости и вниманию к исполнителю не было границ. Вот почему как со стороны его обожателей <...> так со стороны нейтральных архитекторов и даже со стороны противников, которых он не мог не иметь, как глубоко убежденный в правоте своих принципов архитектор, — Иван Владиславович во всех слоях сложного архитектурного и общекультурного общества завоевал глубочайшее уважение, любовь и всеобщее признание <...>.

Все мы, когда-то слушавшие его высказывания, его указания, вникшие в его принципы архитектуры, понявшие его мысли о связи архитектуры с общей культурой, должны приложить силы, старание и упорство к запечатлению всех высказываний, всех его идей.

О проблемах творчества

[Из записной книжки 1918 года [1]]

[1] Публикуемый впервые конспект выступления в 1918 является редким в архиве Б.Д.Королева документом периода его работы в Наркомпросе, отражающим его деятельное участие в организации и руководстве работой московских скульпторов над осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды; руководители московского профсоюза скульпторов стремились разработать критерии оценки проектов памятников.

Мы строим жизнь по-новому. Мы победили капиталистический строй <...> Он [пролетариат] строит новую школу, новый университет, новую науку, философию и искусство. По идее Ленина Ком[иссариат] нар[одного] просвещ[ения] заказал профсоюзу скульпторов памятники великим революционерам во всех областях культуры. Эти памятники уже появляются в Москве и будут по мере изготовления ставиться дальше. Запечатлевая, с одной стороны, память о дорогих нам лицах, с другой стороны, они должны быть великими произведениями искусства, нового искусства. Не того искусства, которым довольствовался старый строй, бездушными и бессмысленными идолами, которых пролетариат не мог дольше терпеть перед своими глазами и убрал с площадей <...>.

Новая скульптура должна служить поводырем в дальнейшей дороге пролетариата. Вот чем должно быть искусство, вот чем должна быть скульптура. И если при виде проектов памятников, которые внутри нас не возбуждают голос, который скажет, что данный памятник есть острая необходимость, без которой наша жизнь будет казаться урезанной, если не будет говорить этот памятник — тогда долой его. Пролетариату не нужно бездушных идолов — он бросит их в мусорную яму. Так пролетариат должен и будет судить скульпторов, взявших на себя смелость создания новой скульптуры, нового искусства.

Товарищи! Созданная комиссия из представителей м[осковских] скульпторов и Нар[одного] ком[иссариата] по просвещению обращается к вам с просьбой высказаться о проектах памятников, чтобы выбрать достойные из них, достойные для постоянного украшения Москвы.

Анкета:

Есть ли в памятнике элементы нового?
Отвечает ли памятник пластической культуре?
Обладает ли он законом деформации форм?
Обладает ли он композицией объемов?
Выражает ли он монументальность? [зачеркнуто]
Есть ли в нем острая необходимость для московского пролетариата?

Памятник Борцам революции в г. Саратове [2]

[2] *Искусство трудящимся*, 1924, 9—12 декабря.

Памятник ставится по инициативе рабочих г. Саратова на площади Октября 1905 года — на месте схватки революционных рабочих с царскими казаками. Памятник отображает историю революционного движения за 20 лет. В скульптурных барельефных картинах изображены четыре



22. Памятник Борцам революции в Саратове. 1924—1925

момента: 1 — 1905 год, ожесточенная схватка рабочих с казаками, 2 — Октябрь 1917 года, у Смольного, 3 — 1925 год, эпоха революционного строительства и 4 — Международное рабочее движение. Постамент завершается фигурой рабочего — победителя Октября и уверенного строителя новой жизни. На западной стороне памятника большой барельефный портрет В.И.Ленина <...>. Материал памятника: серый и черный гранит.

Следующие принципы, положенные мной в настоящую работу, являются совершенно новыми в области монументального творчества. Прежде всего о постаменте. Обычно постамент служит подставкой под фигуру или группу. Украшенный барельефами, орнаментами или гладенький постамент всегда был «мертвой точкой» памятника. Благо-

даря ему и весь памятник носил вид какого-то украшения с письменного столика только в увеличенном размере. Я отвожу постаменту вполне актуальную роль.

Композицией своих массивов постамент памятника Борцам революции сопровождает скульптурно-изобразительную картину каждой стороны как бы живой симфонией гранитных камней.

Общностью ритма массивов постамента и завершающей фигуры достигается монолитное единство памятника.

Фигура рабочего и барельефы разрешены мной не в духе стилизованного, так называемого «монументального» модернизма, а в формах нового реализма. Таким образом, спроектированный мной памятник Борцам революции не несет в себе задачи декоративного «украшения площади», но должен явиться культурным фактором, «раскрытой книгой», углубляющим сознание и организующим волю масс.

Монументальное строительство и революция [3]

3 *Саратовские известия*, 1925, 23 декабря.

Революция открыла широкие перспективы монументально-скульптурному творчеству <...> придала новый смысл монументальному искусству. В первый же год по инициативе В.И.Ленина Совнарком вынес постановление о постановке памятников великим людям революции, литературы, искусства и науки. Привлечением же молодых и разного художественного направления скульпторов был бесповоротно отброшен сгнивший, затхлый староказенный стиль.

Правда, теперь, через восемь лет, ясно, что, несмотря на кажущиеся благоприятными условия, первые попытки в большинстве случаев должны были и на самом деле оказаться неудачными. Не было достаточно опыта, еще сильна была старая традиция, еще безучастными остались трудовые массы. Художник чувствовал себя одиноким, оторванным.

Постановка саратовского памятника Борцам революции является первым прорывом этого труднейшего фронта — фронта монументального искусства. Нельзя забыть прошлогодние воскресники, где тысячи рабочих и работниц, горя энтузиазмом, с песнями и музыкой, исполняли тяжелые задания по подвозке с Волги камней и песку и по подготовке фундамента для памятника. Тогда впервые я убедился, что памятник Борцам революции не холодный официальный заказ, а живое, нужное, горячее дело!

Также я не могу забыть ни профсоюзную конференцию, ни заседание горсовета с их широкой дискуссией по всем деталям памятника, ни той исключительной чуткости и внимательности, которую ко мне, художнику, проявила комиссия по постройке и ее неустанный президиум во все время работ.

Я могу сказать с полной откровенностью, что широкий и глубокий интерес, который проявили саратовские рабочие массы к памятнику Борцам революции, послужил мощным стимулом для меня в работе <...>.

Мне стало ясно новое значение монумента, как значительного культурного фактора, углубляющего сознание,

формирующего чувство и организующего волю участвующих в его создании масс.

Вот почему я стремился в памятнике Борцам революции сочетать стремительный динамизм революции с уверенной сдержанностью ее потенциальных сил, ее героический пафос с простотой и жизненностью действующих лиц, отвлеченные архитектурные построения с ясной реалистичностью скульптурных форм. Наконец, общностью ритма гранитных массивов постамента и завершающей его статуи достичь монолитного единства памятника.

Ибо целеустремленность революции — строительство новой жизни. Целеустремленность монумента — призывать и формировать строящих.

Линия высокого мастерства
Контуры рождающегося стиля [4]

4
Советская культура, 1933, 8 июля. Речь идет о выставке «Художники РСФСР за XV лет (1917—1932)» в Государственном Историческом музее и разделе скульптуры этой же выставки в Государственном музее изобразительных искусств.

Нам, художникам так называемого «левого» фронта, первыми примкнувшими к Октябрьской революции, обе выставки дали много поучительного, прежде всего для определения своих собственных творческих путей.

Нам стало совершенно ясно, что наш бунтарский протест в десятых годах столетия против реализма, против содержания в произведениях искусства был, по существу, не столько протестом против реализма и содержания вообще, сколько против того социального содержания и реализма той социальной формации, которые сметены с исторической арены в Октябре 1917 года.

Наши крайние и непримиримые прокламирования примата формы над содержанием в произведениях искусства были заранее осуждены на вырождение, в конечном счете, в голое беспредметничество и выхолощенные упражнения на всякие экспериментальные мотивы. Слишком долго и упорно не освобождались мы от плена формалистических «исканий». Над нами довлела неоправданная боязнь нового реализма. Мы боялись, как бы он ни привел нас к потере обретенного мастерства.

Теперь нам приходится со всей честностью и беспощадностью признаться в том, что только революция и рожденный ею новый реализм наполнили подлинными кровью и плотью достижения нашего мастерства. Мы начали понимать тот человеческий массив, который в течение 16 лет из эксплуатируемого класса, влачащего нищенское существование, превратился в активно действующий передовой класс, строящий бесклассовое общество. Рождающийся на наших глазах, новый реализм должен будет учесть все достижения, добытые в своих поисках великими мастерами. Социалистический реализм не означает неряшливости формы, принесенной в жертву содержанию, а прежде всего линию высокого мастерства. Ряд подтверждений этому имеется уже на выставке «Художники РСФСР за XV лет».

Говоря о выставке, развернутой в залах Исторического музея, хочется, прежде всего, отметить весьма искусную экспозицию картин. Организаторам выставки удалось с достаточной силой и рельефностью представить каждого

художника, каждое художественное течение нашей страны и в то же время не теряться в излишне подчеркнутых частностях, а показать движение всей армии советского искусства в целом за этот пятнадцатилетний период, богатый историческими этапами <...>.

Скульптура — искусство наиболее трудное, тяжелое и в то же время наиболее ограниченное в своих средствах выражения. Она привлекала очень мало охотников. При моем поступлении в Школу живописи, зодчества и ваяния на скульптурном отделении было всего 11 человек, теперь в нашей стране скульпторы насчитываются сотнями.

Скульптурная выставка в залах Музея изобразительных искусств — первая, организованная в таком широком масштабе за последние 16 лет, показала, что в ней происходят те же процессы, что и в живописи. Правда, дифференциация среди скульпторов еще не такая четкая, как среди живописцев, но линии и направления их развития те же самые. Наиболее дифференцированной является группа бывших «левых», пытавшаяся в свое время привить русской скульптуре формальные искания французского кубизма. Но и эта группа теперь уже отошла от своих формалистических увлечений, ее творчество развертывается широко по двум линиям (монументальной скульптуры и социального портрета), в которых социальное содержание ни в какой степени не спорит с реалистической формой его выражения. Здесь мне хочется отметить «Портрет Котляревского» Мухиной, «Портрет Дзержинского» и «Портрет Постышева» Лебедевой. Работы Лебедевой очень хорошо скульптурно сколочены, головы Дзержинского и Постышева прекрасно построены и насыщены большим психологическим содержанием. Также выразительны «Портрет Фаворского» Чайкова и «Портрет Войкова» Шервуда.

Фрих-Хар и Сандомирская сумели отойти от примитивизма и кубизма, на котором они слишком долго, может быть, задержались и приблизиться к реалистической форме, к живому восприятию натуры. Об этом говорит «Голова узбечки» и «Портрет Луначарского» Сандомирской и «Автопортрет» и «Чапаевский гармонист» Фрих-Хара.

Очень интересно движение скульптурного молодняка «третьей смены», стремящегося одновременно овладеть высоким мастерством и нашей социальной тематикой. Внимание останавливают «Партизанка» Сомовой, «Революционерка» Смотровой, «Прачка» Денисовой-Щаденко, «Грузчики» Тенеты, «Краснофлотец» Зеленского, «Негритянка» Блиновой, «Театральные мотивы» Слонима.

Условия выставки не позволили развернуть исчерпывающий показ монументальных работ, представленных только несколькими статуями и фотоматериалами, которые, конечно, не дают представления о тех огромных достижениях, которых советская скульптура добилась в этой области.

Даже беглое знакомство с обеими выставками сразу вводит зрителя в основное русло исторического развития советского изобразительного искусства. С исчерпывающей наглядностью и убедительностью показаны те единственно конкретные пути, по которым идет борьба советского художника и скульптора за овладение стилем социалистического реализма.

[О выставке] [5]

5 Выступление на обсуждении выставки «XV лет РККА» в 1935; публикуется впервые по стенограмме (архив Б.Д.Королева).

<...> Текущий 1935 год — 18 год Октябрьской революции, гражданского совершеннолетия Октябрьской революции. Собственно, такое же совершеннолетие <...> справляет и скульптура. Ведь к году революции, к 1917 году, русская скульптура (после своего относительного расцвета в XVIII веке <...>) сузилась <...> настолько, что не осталось скульптуры, а осталось несколько скульпторов, может быть, и талантливых и даже очень талантливых, но, конечно, не сумевших в одиночку пробить ту мертвящую односторонность, к которой подвела их русская дореволюционная действительность.

Да, была Голубкина, был Коненков, был Трубецкой, но не было скульптуры. Нужны были громы революции, нужна была полнейшая перестройка социального уклада, нужно было вступление в жизнь миллионов, чтобы скульптура из частного дела стала общим, приобрела бы полную всесторонность и законную гражданственность.

<...> Появление этой выставки знаменательно как по своему составу, так и по видам скульптурных форм. Выставка вмещает в себя большое количество больших скульптур: 1) двенадцать статуй; 2) очень много портретов; 3) статуэток; 4) групп; 5) рельефов; 6) архитектурных мотивов; 7) проектов — и камерных, и монументальных проектов.

На выставке большое разнообразие материала: мрамор, бронза, камень, дерево, цемент, гипс.

Выставка импозантна, выставка нарядна, как полагается быть действительно имениннику.

При первом общем просмотре выставки, она поражает своим богатством и разнообразием. Тем важнее нам взглянуть пристально на <...> наши устремления <...> и во всем объеме поставить вопрос о качестве, о стиле. Параллельно с этим должен возникнуть вопрос о связи скульптуры с архитектурой, о форме участия скульптуры в архитектуре, об ансамбле, а также о технической оснащенности, о всех производственных возможностях.

Двенадцать статуй: революция, физкультура, авиация — то, чем живет наша советская молодежь, чем увлекается, чем дышит. Да и творцы этих статуй тоже еще большинство молодежь: выученики Вхутемаса, Вхутеина, Лехтеина и последних годов Школы живописи, ваяния и зодчества. Их <...> устремления верны — создание больших статуй для парков культуры, для стадионов, для новостроек. Их устремления верны, но где их глаз художника? С чего они делают и с кого делают? Нет живых лиц и нет живых фигур. Как будто все они или почти все сделаны по какому-то академическому шаблону, с академических натурщиков, без проблеска живого наблюдения, живого общения с объектом натуры. Какие-то вторые, третьи, старые издания мертвой Академии времен упадка, с которой боролись все лучшие художественные салоны. Предупреждаю, мы не против Академии, но против академизма. Общая обезличка, нивелировка трактовок, слащавая подмазка формы, полное отсутствие фактуры материала, слабая архитектоника и нежизненность пропорций — вот штамп,

царящий в большинстве этих больших гипсовых статуй. Полное отсутствие проникновения в натуру, точно все эти статуи — копии с копий.

Вот общее доминирующее впечатление.

Печать сухого ученичества лежит на большинстве этих статуй. А ведь большинство из творцов этих статуй лет пять-восемь-десять, а то и больше уже работают самостоятельно, вне школьных стен. Может, в том виноват материал — гипс, о котором Микеланджело сказал, что он несет с собой смерть вещи после живой глины и что только в мраморе вновь воскресает работа. Но на выставке есть и мрамор. Да и какие глыбы — монолитные блоки в три метра высоты. Старшие из молодежи смело выступили с мраморными произведениями в таких грандиозных блоках, перед решением которых встали бы в большое затруднение и первоклассные мастера.

Но что же получилось? Мрамора не узнать — драгоценный материал исчез. Вместо него глядит какой-то набочарденный[6] алебастр. Где же его вес, сила, жизнь, где проникающая излучаемость, заставляющая зрителя впечатляться работой? Этого нет — нет следов руки художника, нет следов его любви к материалу, понимания им этого драгоценного материала.

6
Обработанный по поверхности бочардой. Бочарда — скульптурный молоток, ударная поверхность которого имеет нарезку в виде шипов.

Мне передавали, что в будущем мраморная мастерская Всекохудожника, выпускающая подобные мраморы, будет настаивать на двух подписях: первая подпись художника, вторая — мраморщика, высекавшего его. Мне кажется это неправильным. Нужна одна подпись — мраморщика — с указанием, с какого оригинала он копировал: мраморщик такой-то, копия с работы такого-то. И можно делать выставки таких копий для поощрения и повышения квалификации мраморщиков-копировщиков.

Но при чем тут искусство, при чем тут наша выставка, какое может быть сравнение оригиналов с технически выполненными копиями, с какой целью могут быть соединены «уники» со «штучным» производством?

Такое отношение к материалу, к драгоценному художественному материалу, говорит о глубокой профессиональной неряшливости автора <...>, а помещение на художественную выставку таких экспонатов — о глубоком непонимании устроителями смысла и значения художественных выставок. Ведь одно из значений выставки — это взаимное соревнование художников <...>. Какое же может быть сравнение вещей исключающего друг друга порядка? Одни вещи вышли из творческого замысла художника, его мозга, нервов, из-под его руки; другие — из-под руки мраморщика, механически копирующего что-то, к чему он не имеет никакого творческого отношения.

Такое сопоставление вещей исключающего порядка — самая слабая сторона выставки и самая большая вина ее организаторов. Уж тогда лучше гипс — все-таки он больше передает работу художника, чем механическая копия. Стало быть, дело не в материале. Может быть, дело в так называемых «установках», директивах, в чуждых художественным кругам императивных лозунгах по искусству? Но установки и лозунги чрезвычайно живы: критическое изучение культурного наследства и социалистический

реализм. Они сочувственно подхвачены художниками всех направлений и всех оттенков... и вот какова оказалась их жизненность. Реализм — большое слово, характеризующее собой не одну эпоху, борющуюся с мертвечиной, заволакивающей живую жизнь, борющуюся с бюрократическим подходом к ее жизненным сокам.

Но упрощенное понимание его — вот в чем, действительно, большая беда. Понимание классического, как простое подражание, да еще бы хорошо грекам, а то их второму и третьему изданию — псевдоклассицизму и академическому натурализму — вот в чем глубокая наша ошибка.

<...> Чрезвычайно мало, или вернее — совсем не был занят Союз проработкой творческих вопросов — вот в чем я вижу настоящую причину отрицательных сторон работ нашей юной и зрелой молодежи <...>.

Мы призваны говорить языком скульптуры, и прежде всего — языком скульптуры. Ничто ему не может быть навязано извне; он должен быть органическим. И тогда вещь делается содержательной. Она может быть содержательна и без сюжетной тематики <...>, неся в себе всю силу скульптурного языка, выразительность пластических элементов, из чего складывается скульптура. Она может быть богатой сюжетной тематикой и ничтожной и косноязычной в пластическом выражении; скульптура, не владеющая своим языком <...> теряет смысл, открывает свою культурную немощность, фальшь, натяжку и бессилие художника справиться с <...> поставленной задачей.

И, наконец, полновесно содержательной вещь бывает тогда, когда и сюжетная тематика и пластический язык связаны настолько тесно, переплелись настолько сложно и неразрывно, что нет у зрителя впечатления от отдельных элементов скульптуры, а только целостное восприятие. Тогда вещь, действительно, синтетична.

Я оттого так долго остановился на этом разделе выставки, что сейчас вопросы больших статуй выходят далеко за рамки настоящей выставки. Реконструкция городов тесно связана с достижениями монументальной и декоративной скульптуры. А мы в этом отношении немногим еще можем похвастать. Наши поспешные попытки связать скульптуру с архитектурой терпят неудачу. И не только организационно <...> а по существу. Ряд <...> попыток скульптурно оформить новостроящиеся здания явно неудачен. И неудача заключается в том, что мы мало анализируем самую задачу, поставленную перед нами. Мы еще неполно отдаем себе отчет, что значит скульптурно оформить архитектурное строение. Мы не изучаем точек пересечения скульптуры и архитектуры как специфических искусств, каждое со своими законами бытия и неотъемлемыми правами своих элементов. Мне думается, что по этому сложному, трудному и в то же время настоятельному вопросу нужно было бы Союзу также открыть широкую дискуссию и проработать в недрах своих этот вопрос.

Не менее важным разделом нашей выставки является портрет <...>.

Вопрос о портрете <...> настолько обширен и громаден, что не может быть здесь поставлен в полном объеме. Мне хотелось бы обратить внимание, во-первых, на

портреты вождей партии и пролетариата, вождей страны. Почему-то <...> скульпторы, взявшиеся одними из первых изображать портреты вождей в бюстах и фигурах, с самого начала взяли за правило изображать их до крайности, говоря старой терминологией, казенно, почему-то особенно ходульно, фальшиво напыщенно.

Такое холодное напыщенное казениое изображение никогда не может создать близости между зрителем и скульптурой, а стало быть, и изображаемым в скульптуре.

Мы стараемся придать <...> изображаемым нами вождям <...> те качества, которыми они обладают и которые мы можем видеть из обильного фотоматериала, кинокадров и личного общения.

Перед нами <...> демонстрируются <...> простота жизни <...> и общения вождей с широчайшими массами. Эта простота, при всей твердостн характера, является доминирующей и характерной отличительной чертой. Мы же, если одеваем вождя в пальто — то это не пальто, а какая-то пышная портьера, лицо-то не лицо, а греко-римская маска, шаг ие шаг, а поступь и пр. и пр.

Коиечно, я вовсе ие хочу этим сказать, что портрет следует перевести в жанр, в жанровое изображение человека. Отнюдь нет. Это тоже скользкий путь и некоторая опасность этого ощущается <...>.

Нет, портрет должен быть портретом. То есть художник как живой субъект должеи проникнуть в другой живой субъект, в его социальную сущность <...> в основы его характера и в черты его деятельности. Дороги туда ведут совсем иные, чем дороги в «разрешении тела», жанра и пр. Мы прекрасно это можем видеть, вспомнив наши работы в школах <...> над натурщиками. Если поставлениый натурщик начииает восприниматься работающими как <...> скульптурный натюрморт и художник принужден убить в себе живое восприятие <...>, кое-как выползая по линии наименьшего сопротивления в изображении мышц и костей, — в какой безвыходный тупик попадает он в таких случаях при изображении портрета! Ему здесь ничто не идет иа помощь: ни формалистические приемы академических навыков, ни фотографии, ни снятые маски. Фальшь, фальшь и фальшь царит над его работой, смотрит огромнейшими глазами из всех точек его портрета и обнаженно передает ложность подхода художника каждому зрителю. Начавшийся удачно первый живой набросок умер — его заменил портретный натюрморт.

Следующий отдел выставки, и немаленький, — ему многие скульпторы отдали свою дань — это так называемая скульптура малых форм.

Эта скульптура, получившая у нас большое распространение и культивировавшаяся главным образом Всекохудожником, имела уже много нареканий за свое низкое качество, налет рыночности и пр. Я этого вопроса не хочу поднимать сейчас, хочу коснуться этого вида скульптуры с другой стороны. Скульптура малых форм до момента своего распространения, до момента, когда формы, повторяющие ее миого раз, сотрут живые черты работы художника, — до этого момента играет важную роль наибыстрейшей и доступнейшей фиксации замыслов скульптора.

Если мы вспомним статуэтки <...> Возрождения и позднейшего времени — Донателло, Микеланджело, Родена, Майоля, Бурделя, — то нас поражает та их живость, непринужденность, сила выразительности, та свобода, с какой они сделаны и которую не так часто можно встретить в больших статуях.

Это оттого, что промежуток времени между творческим замыслом, вернее творческой волей и фиксацией замысла, в маленьком кусочке глины или воска короток. Мысль, наблюдение, глаз и рука художника могут работать почти одновременно. Поэтому этот вид скульптуры так же важен, дорог, необходим, нужен, характерен, как, вероятно, очерк для писателей, за который так ратовал Алексей Максимович Горький. А что мы видим у нас на выставке? В буквальном смысле, нет работы, которая соответствовала бы значению этой формы. Слишком переработанные, утерявшие свежесть восприятия, новизну впечатлений художника — они с настойчивым упорством просятся на полки <...> массовок.

Исключение представляют только Кукрыниксы, талантливой пластической карикатурой [7] доказавшие свое безусловное право войти в круг скульпторов высокого напряжения.

7
На выставке были экспонированы скульптурные портреты-шаржи К.С.Станиславского, В.И.Качалова, В.И.Немировича-Данченко и др. (фарфор).

<...> Нельзя недооценивать скульптурный фронт. Он больно ударит нас за это, особенно при работе с архитекторами. Архитектурные мотивы, которые мы находим на выставке, могут служить иллюстрацией. Разве это замыслы, разве это эскизные проекты? Это расчетливые сухие домыслы, несущие в себе все отрицательные черты.

А между тем эскизная проектировка скульптурного оформления архитектурных сооружений скоро должна стать постоянной заботой скульптора, чтобы он мог избежать тех ошибок в масштабах статуй, которые пока так наглядно говорят о себе в работах авторов, не подошедших к разрешению этих проблем с достаточной вдумчивостью.

Общие положительные стороны покрывают частное и позволяют без оглядки назад, без опасений и сомнений в дальнейшем успехе, в дальнейшем продвижении говорить о настоящих недостатках, о настоящих ошибках.

Бодрый тонус выставки заставляет бодро смотреть на будущее нашей советской скульптуры.

[Вопросы синтеза искусств] [8]

8
Архитектура СССР, 1933, № 2, с. 32—33; переиздано в сб.: Русская советская художественная критика. 1917—1941. Хрестоматия. НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. М., 1982, с. 820—821.

<...> Все виды искусства за последние полвека порвали между собой живую творческую связь. Отграничившись друг от друга, каждое из искусств дошло до формалистических абсурдов, до отрицаний противостоящих искусств. Архитектура «очистила» себя от скульптуры, скульптура и живопись «очистились» от монументально-пространственных задач, уйдя в станковизм, в камерность. Архитектура дошла до конструктивного скелета, скульптура и живопись — до беспредметничества и безóбразности.

Существовала теория, что скульптура и живопись в архитектурном сооружении являются простыми прикладными украшениями; в соответствии с этой теорией архитек-

тура стремилась от них отмежеваться, создавая стены, просветы и конструкцию. Объект, получившийся в результате такого самоограннчения архитектора, представлял оголенную коробку, лишенную живых выражений и живого воздействня на зрнтеля.

В действительности скульптура и живопнсь не являются простыми элементами украшения зданий. Скульптура служит, с одной стороны, изобразительным языком, с другой — несет в себе масштабные функцни здания, благодаря чему «чнтка» этого здания становится легкой, выразительной и понятной для зрителя. Все велнчайшне сооружения эпохи расцвета человеческого гения учат нас тому, что три элемента слагают сооружение: архитектура, скульптура н живопись. Оии смыкаются как некое творческое единство. Если мы вспомним такие здания, как Парфенои, Миланский собор, Notre Dame de Paris или египетские и индийские храмы, то увидим там иеразрывное сотрудничество архитектора, скульптора и живописца как одновременио действующих сил в едином творческом методе.

В архитектурном объекте скульптура и живопись должны стремиться к такому положению, при котором здаиие, лишениое этих элементов, казалось бы конструктивио незакоичеиным и незаполненным. Если архитектор должен учитывать участие скульптора в конструировании своего проекта, то скульптор также должен участвовать в создании этого проекта для того, чтобы его скульптурные образы были неотделимы от архитектурных массивов.

Если архитектуру сравнивают с музыкой, причисляя ее, подобио последней, к искусствам не изобразительным, то это не значит, что оиа должна отказываться от выразительных средств художествеиного изображения. И в наше время особенно остро ощущается необходимость создаиия искусства высокого не только по своим формальным качествам, но и наполиенного содержанием эпохи, насыщеиного духом героической борьбы.

Последние конкурсы[9] на архитектурные сооружения громадной значимости особенно четко подчеркнули недопустимость дальнейшего разрыва между архитектурой, скульптурой и живописью. Весь вопрос должен быть перенесен из области теоретической на твердую конкретную почву. Выработка методов совместиой работы и увязка процесса творчества должны найти пути жизнеиного осуществления и притом такого, в котором каждый из участников этой совместной работы ие был бы ущемлен, а, иаоборот, имел бы возможность наиболее свободиого выражения своих художественных идеалов. Мне думается, что создание объединеиых мастерских с коикретиыми объектами для проектирования было бы наиболее целесообразиым средством осуществления принципа коллективного творчества.

9
Международные конкурсы на проекты Дворца Советов в Москве, памятник-маяк В.И.Ленину в Ленинграде н другие.

История, гранит и бронза [10]

10
Советское искусство, 1933, 20 марта — в рубрике: Материалы, посвященные международному конкурсу на памятник К.Марксу в Москве.

<...> Чрезвычайно удачна мысль поставить памятник на площади Дворца Советов. Я себе мыслю памятник Марксу в виде композиции монументально выраженных отдельных горельефов и скульптурных групп на архитектурной основе всех сооружений площади. И генеральной мыслью всей этой мощной композиции должно быть максимально рельефное, идейно насыщенное изображение отрезка человеческой истории за время от появления Коммунистического манифеста до эпохи завершения строительства бесклассового общества в СССР.

Участие в конкурсе скульпторов-архитекторов зарубежных стран уже показало на опыте предыдущих международных конкурсов в СССР (Дворца Советов, памятника Шевченко, памятника-маяка Ленину), как ценен такой взаимный обмен опытом, знаниями и мыслями между мастерами всех стран.

Мне кажется, что наиболее подходящими материалами для сооружения памятника Марксу являются гранит и бронза.

Наиболее плодотворной будет смешанная форма конкурса — применение принципа индивидуальных заданий отдельным мастерам и свободного участия всех скульпторов, желающих принимать участие в конкурсе. Здесь нужно учесть и опыт конкурса на проект Дворца Советов, в котором принимали участие не только мастера-профессионалы, но и отдельные рабочие, проекты которых, правда, не представляли значительного художественного интереса, но своими отдельными чертами, мыслями и подробностями обогатили общее содержание конкурса.

Мои монументальные работы [11]

11
Вопросы синтеза искусств. М., 1936, с. 123—128. Сборник является обработкой стенограмм докладов и отчетов первого совещания архитекторов, живописцев и скульпторов по вопросу о синтезе искусств, состоявшегося в декабре 1934 в Москве.

Вопросы синтеза пространственных искусств — скульптуры, архитектуры, живописи — меня привлекали уже давно.

Еще в 1918 г. я вошел в коллегию ИЗО Наркомпроса с предложением образовать комиссию скульптурно-архитектурно-живописного синтеза.

Я писал в своей докладной записке: «В предыдущие десятилетия работа над объединением искусств касалась, главным образом, искусств временнóго ритма — музыки, поэзии и танца (Вагнер, Скрябин). Современность выдвигает вопрос о синтезе искусств пространственного ритма — живописи, скульптуры и архитектуры».

Мое предложение было поддержано коллегией, и вскоре была образована небольшая группа архитекторов, скульпторов и живописцев, которая приступила к теоретическим и лабораторным работам.

Скульптура и живопись, а впоследствии и архитектура ограничились узкой сферой формальных вопросов. Живописец углубился в изучение цветовых, валёрных, фактурных вопросов; скульптор забрел в дебри формальной трактовки масс и конструкций; архитектор не менее реши-

тельно подчинил все свое творчество задаче формального овладения ритмом и пространством.

Каждое из искусств боялось потерять чистоту своих элементов при соприкосновении и объединении с другим искусством. Ясно, что в таких условиях работа комиссии синтеза не могла быть плодотворной.

Прошло 15 лет. Картина на фронте искусств коренным образом изменилась. За эти 15 лет творческие силы нашей страны развернулись в грандиознейшем строительстве во всех областях жизни и культуры. Мы почти осязаем рождающееся в наше время монументальное искусство высокой формы и богатого содержания.

Распад искусства сменяется его расцветом, изолированность заменяется тесным сотрудничеством, расщепляющий анализ — цельностью синтетического образа. Вопросы синтеза вновь становятся в порядок дня, но в совершенно ином качестве, в новой конкретной форме.

Мне представляется, что при обращении пространственных искусств к синтезу возникают две задачи. Первая из них — это задача научная: изучение явлений синтеза искусств в прошлом, изучение законов соединения различных искусств, законов сопряжения элементов искусств в неразрывное целое. Для осуществления этой научной задачи необходимо создать при Всесоюзной академии архитектуры кабинет синтеза искусств с подсобными лабораториями для теоретических и опытных работ искусствоведов и художников. Вторая задача синтеза ставит проблемы сотрудничества скульптора, архитектора и живописца, заставляет задуматься над принципами, формами и пределами такой художественной кооперации.

Если бы мы обратились к античному миру для того, чтобы почерпнуть несколько примеров из эпохи эллинского зодчества, то обнаружили бы неразрывную связь между замыслом архитектора и творчеством сотрудничающего с ним скульптора.

В храмах Афины, Зевса в Олимпии, в Эрехтейоне, Парфеноне мы видели блестящие примеры теснейшего сотрудничества архитектора, скульптора и живописца. Как величавы, красивы, но одновременно и как трагично жалки остатки сохранившихся до нас сооружений античного зодчества! Время в них разрушило как раз единство синтетического замысла.

В любом обломке антаблемента, раскрашенной метопы или полуразрушенного фронтона живут мысль архитектора и резец скульптора. Сотрудничество мастеров трех искусств было постоянным, методичным, неразрывным. Скульптор был велик в пластическом запечатлении образа, но ему не были чужды и конструкция и пространственный ритм оформляемого им здания, и, наоборот, архитектор всегда повышал содержательность архитектуры, будь то храм, цирк, дворец или жилой дом, включая в свой замысел пластические средства скульптуры.

Случайность являлась отличительной чертой сотрудничества архитектора со скульптором и живописцем в эпоху капитализма. Как беспомощна и ничтожна в этот период архитектурная мысль! В наше время, в эпоху социалистического строительства, «случайность» и «прихоть» не

могут иметь места. Сотрудничество архитектора со скульптором и живописцем должно быть постоянным и планомерным.

Если живопись и скульптура, оторванные от архитектуры, постепенно вырождались в чисто камерное искусство, лишались элементов высокого стиля, то и архитектура, оторвавшись от пластических изобразительных искусств, потеряла свою образную силу и впала в сухой рационализм. Выйти из этого тупика возможно лишь при условии прочного сочетания трех пространственных искусств.

Создание твердой постоянной базы материальной и производственной — вот что сейчас необходимо для вовлечения скульптуры и живописи в монументальную работу.

Организация Моссоветом архитектурных мастерских подвела организационную и материальную базу под творчество архитектора и способствует его более плодотворной работе.

Надо подумать о такой же четкой расстановке скульпторов и живописцев, работающих в области монументальной скульптуры и живописи. Этим самым будут достигнуты и бо́льшая ответственность за качество работы и большее соответствие между заданием и творческими возможностями мастеров различных цехов. Первые мероприятия в этом направлении уже намечаются. Моссовет решил создать скульптурную мастерскую под моим руководством[12]. Я приступил к организации ядра скульпторов-монументалистов, большого коллектива, который должен выполнять скульптурное оформление такого колосса, каким является центральный стадион СССР, строящийся в Москве по проекту архитектора Н.Я.Колли.

12
15 октября 1934 Королев зачислен старшим скульптором в Архитектурную проектную мастерскую.

Как я уже сказал выше, я всегда остро ощущал ненормальность отрыва скульптуры от архитектуры и в своей работе стремился избежать последствий этой изоляции всех видов искусства путем широкого развития архитектурных частей в проектируемых мной монументальных заданиях.

Эти принципы определили решение выполненного мной крупного гранитного монумента «Борцам революции». Я стремился развернуть постамент до размеров архитектурного сооружения и тем самым добиться непосредственного сопряжения двух начал — скульптурного и архитектурного, пластического и пространственного. Сложная композиция больших каменных глыб, система лестниц и парапетов, органическое введение врубленных гранитных горельефов и венчающая все сооружения гранитная статуя рабочего должны были привести к созданию полнозвучного скульптурно-архитектурного ансамбля.

Те же задачи я ставил перед собой и при работе над памятником Ленину в Луганске (1932), который усложнен прикомпоновкой трибуны, а также в работе над памятником Желябову в Ленинграде (1935).

Принципы, положенные в основание моих монументальных работ, помогли мне органически включиться в работу по разрешению скульптурного оформления такого грандиозного архитектурного сооружения, как центральный стадион СССР. Я применил в этой работе макетный метод в масштабах, который позволяет представить скульптуру в проекте не как живописное или декоративное

пятно или даже не как графический абрис, а исключительно как пластический фактор.

Размеры, движение и форма скульптуры, ее сюжет получают наглядное выражение в объемных построениях архитектурного макета. Пользуясь этим живым методом проверки взаимосвязи скульптуры и архитектуры, я стремлюсь практически найти путь синтезирования обоих искусств.

Такой метод проектной работы возможен только при условии абсолютной согласованности идей оформления с замыслом архитектора. И в сущности можно было бы сказать, что ключ к самому основному и прямому решению проблемы синтеза находится в этом согласовании и дружном сотрудничестве зодчего с ваятелем. Там, где этого нет, напрасны теоретические разглагольствования. В тех случаях, когда в основу совместной работы вложен не синтез мыслей и идей, а механическая кооперация представителей разных, хоть и смежных «ремесел», — навряд ли может получиться что-нибудь путное.

Моя работа над памятником [13]

13
Правда Востока, 1936, 23 ноября.

<...> Монумент <...> имеет ту особенность, что это произведение не замкнутое, не интимное, а связанное невидимыми нитями с массами, демонстрирующими на площади, приходящими сюда и при радости, и при горе, и при изобилии, и при трудностях <...>. Вот те мысли, которые невольно приходили мне, когда я приступал к созданию монумента Ленина для столицы Узбекистана.

Первое, что мне хотелось запечатлеть в личности Ленина, — это уверенный порыв, твердое убеждение в победе его учения, в осуществлении его идей. Когда Ленин общался с массами, кристальная ясность убеждений сочеталась у него с сильнейшей экспрессией. Это мне не раз приходилось наблюдать при его выступлениях. Всегда чувствовалась сила, стремление передать всем стоящим на площади правоту <...> своих слов. В выступлениях перед массами Ленин никогда не был спокоен. Он всегда резко жестикулировал, и все его тело напрягалось. Ленин никогда не позировал. Он всегда внутренне горел при высказываниях. И в эти моменты фигура его не носила четкости абриса, не имела сухости линий, а была овеяна воздухом, атмосферой, соединяющей его с массами, стоящими перед ним [14].

14
См. в наст. изд.: Воспоминания о В.И.Ленине.

Уже много раз многие и многие художники изображали Ленина. Я делаю новую попытку дать образ вождя, образ, может быть, не совсем привычный. В данном случае мне хотелось с полной свежестью воскресить образ живого, подвижного, яростного энтузиаста и всеобъемлющего человека — друга трудящихся масс.

Понятие монументального изображения обычно связывается с чем-то тяжелым и неподвижным. Я стремился, оставаясь в формах широкой монументальной трактовки, дать жизненный образ Ленина — вождя и трибуна.

К этому изображению прикомпонован и постамент. Мне думалось, что многогранность его учения, касающегося всех сторон революционной борьбы и революционного устройства социалистического быта, необходимо отметить в



23. Памятник В.И.Ленину в Ташкенте. 1936

постаменте, в сложности и разнообразии элементов. Поэтому постамент, постепенно идя от мелких монолитов к все более сложным и большим формам, наконец, вздымается большим монолитом ввысь, на котором и зиждется бронзовая статуя Ленина.

Прикомпоновка трибун большой вместимости, пожалуй, впервые осуществлена в таком целостном переходе и связи с постаментом.

Но вместе с тем мне не хотелось, чтобы некоторая официальность и пышность полированной отделки оторвала нас от сегодняшнего дня, с одной стороны, и от конкретной живой, эмоциональной жизни масс — с другой стороны. Вот почему по бокам трибун мною помещены рельефы на близкие нам темы.

Первая тема — Первое мая — одна из дат, теснейшим образом связующая трудящиеся массы с результатами революционной борьбы, проведенной Лениным. Бодрые, крепко спаянные шеренги рабочих и колхозников идут мимо памятника, заражаясь от него волей к новым победам и достижениям.

С другой стороны, иа противоположной трибуне — барельеф, отображающий рост обороны СССР, основоположником которой является Ленин. Как известно, великий вождь был автором известного декрета об образованин Красной Армии в 1918 году.

<...> с южной (задней) стороны памятника я поместил барельеф на тему, предвосхищающую начало Октябрьской революции, — «Приезд Ленина в Петроград в 1917 году». Стоя на броневике, Ильич произносит перед питерскими рабочими свою первую речь по выходе нз поезда, привезшего его из-за границы.

Этимн барельефами мне хотелось объединить в памятнике начало большевистской борьбы и результаты достижений, которые получены после жестоких схваток и упорных усилий <...>.

Скульптура в зодчестве [15]

15 *Строительная газета*, 1940, 6 января.

Задача воссоздания образа новой Москвы очень трудна и ответствеина. К сожалению, многими архитекторами и скульпторами, работающнми иад реконструкцией Москвы, она еще недостаточно понята.

Приведем несколько примеров.

Одно из первых и главных условнй полноценного архитектурного организма — его стилистнческое единство. Между тем после снятия лесов перед зрителямн нередко открывается здание, в котором скульптура, играющая большую роль в общей композиции, по своему стилю противоречит архитектуре. Например, архитектура грандиозного здания Всесоюзиой библиотеки им. Леннна решена в новых формах. В то же время скульптура, в большом количестве представленная на фасадах, выполиена по старым академическнм традициям.

На практике мы часто иаблюдаем неразборчивость архитектора в привлечеини к совместиой работе скульптора, незиание характера его творчества. С другой стороны, нередко и скульптор соглашается поместить свон скульптуры в системе архитектуриых форм, чуждой его пластнческнм приемам. В результате проигрывают и архитектор н скульптор. Их совместное произведение представляет смесь несогласованных идей, композиций и форм.

Второй пример — станцни метро. Их архитектура заслуженно вызывает всеобщее восхищение. Но совместные выступления архитекторов и скульпторов здесь неудачны. Часто архитектурные формы так перегружены скульптурой (например, «Площадь Революции»), что она приобретает уже самодовлеющее значение. Создается некоторое подобие музея слепков. Кроме того, в данном случае нет и стилистнческого единства между сдержанной, лаконичной отделкой зала и грубой по декоративным приемам скульп-

турой. То же можно сказать о скульптурах станций «Дзержинская», «Сокольники» и ряда других.

Первой большой удачей в совместной работе скульптора и архитектора является павильон на Парижской выставке. Архитектору Б.М.Иофану и скульптору В.И.Мухиной[16], бесспорно, удалось достигнуть стилистического единства их совместного произведения. Архитектура и скульптура стилистически и композиционно здесь неотделимы. Это — подлинно синтетическое произведение.

16
В.И.Мухина. Рабочий и колхозница. 1937. Нержавеющая листовая сталь.

Работа архитекторов и скульпторов на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, несмотря на ряд больших достижений, все же не дала выдающихся результатов. Но масштаб и характер этой работы дали возможность четко поставить вопрос о содружестве искусств при создании архитектурных ансамблей новой Москвы, определить роль скульптуры как важнейшего и непременного компонента ансамбля.

До сих пор наличие скульптуры в композиции зданий зависело, главным образом, от личной склонности и вкуса архитектора. При создании же ансамблей новой Москвы, в которых скульптура должна занять подобающее ей место, совместная работа скульптора и архитектора должна быть обязательно. Эта работа должна постоянно поддерживаться и контролироваться авторитетными общественными организациями.

<...> Скульптура должна стать непременным элементом художественной обработки углов и поворотов, стрелок улиц, бульваров <...> мостов, площадей.

Скульптура не может быть просто «расставлена». Она должна быть связана с архитектурой, представляя с ней единое тектоническое и стилистическое целое. Только при этом условии может быть достигнута необходимая эффективность воздействия скульптуры и архитектуры на зрителя.

Нужно, наконец, понять, что грандиозный <...> план реконструкции Москвы может быть осуществлен только при самом активном, самом деятельном участии скульпторов и живописцев. Чтобы обеспечить плодотворную совместную работу скульптора, живописца и архитектора, представляется необходимым провести ряд организационных мер. Основная из них — привлечение скульпторов и живописцев к работе в проектных и планировочных мастерских Моссовета. В этом случае творческий контакт работников трех искусств будет более непосредственным и плодотворным.

Вопрос нового стиля в искусстве — <...> сложный и большой вопрос. Он может быть решен не теоретическими выкладками, а активным творчеством <...>.

О современной советской скульптуре[17]

17
Выступление в прениях по докладам на научной конференции Академии художеств СССР 28—30 мая 1952. Публикуется по сб.: Вопросы развития советской скульптуры. М., 1953, с. 115—119.

Конференция организована Академией художеств СССР исключительно своевременно и чрезвычайно нам нужна, ибо накопилось много вопросов, недоумений и неразрешенных проблем.

Заслушанные нами доклады чрезвычайно интерес-

ны. Они вплотную подходят к главному вопросу: чем занят сейчас скульптор, что он должен делать и как делать? Вопрос — что делать, для нас в целом ясен. Мы призваны и мы хотим делать то, что хочет от нас страна. Получается, что для нас как будто здесь все ясно, а на самом деле ясности нет, ибо то, что предлагает страна, — очень многообразно, а с другой стороны, каждый скульптор, художник, имеет свои склонности, свои достаточно ограниченные возможности.

Если посмотреть на проекты памятников, которых мы сейчас выполняем много, то увидим иногда в их решениях отрицательные моменты. Мы должны отдать себе отчет, почему они возникают.

Мне кажется, что это нередко происходит из-за того, что сам художник, когда он берется за дело, не сознает своих внутренних возможностей. Он должен в себе вынашивать образ, внутренне понять то, что он хочет и может сделать, и только тогда приступить к работе. Иногда художник много и много лет бьется над проектом какой-нибудь фигуры и делает пальто то так, то этак, то подымает руку статуи вверх, то опускает ее вниз. Все это показывает какую-то неуверенность, неудовлетворенность художника. Очевидно, он напрасно взялся за этот образ, не посчитавшись со своими склонностями и возможностями. Художник обязан определить для себя — вот за это я берусь, а за это не буду браться. Нужно браться за скульптуру только при внутренней уверенности в том, что с нею справишься.

Надо сразу для себя определить *что*, вот это *что* и есть та идея, то образное содержание, без которого мы не мыслим искусства идейного, образного, содержательного.

Когда эта идея, образ, содержание определены, когда мы чувствуем, что то, за что мы хотим взяться, нами продумано и воспринято, внутренне проработано, тогда, конечно, встанет второй вопрос — *как*.

Оба доклада касались главным образом вопросов монументально-декоративной скульптуры. Вопросам станковой скульптуры должна быть посвящена особая конференция. Я сделаю только одно замечание. В станковой скульптуре не могут быть так легко приняты какие бы то ни было случайные наносные или условные изменения, как может это быть принято в остальных видах скульптуры. Станковая реалистическая скульптура, это скульптура познавательная, она — одно из средств познания мира, познания человека. Поэтому всякие вольности, всякий отход от реалистического изображения в реалистической станковой скульптуре совершенно недопустимы.

Я хочу на основе тех положений, которые выдвинули докладчики, не теоретики, а скульпторы-практики,— посмотреть, как отражаются эти теоретические установки на их работе.

Возьмем доклад Н.В.Томского [18]. Им выдвинуто положение, что памятник должен быть реалистичен, абсолютно правдив и соответствовать сущности деятельности изображенного лица.

Рассмотрим две его работы, которые всем нам известны, два памятника — памятник Кирову [19] и памятник Гоголю [20].

18
Томский Н.В. Проблемы советской монументальной скульптуры. — В сб.: Вопросы развития советской скульптуры, с. 11—40.

19
Н.В.Томский. Памятник С.М.Кирову в Ленинграде. 1938. Бронза.

20
Н.В.Томский. Памятник Н.В.Гоголю в Москве. 1952. Бронза.

Я думаю, что это не только мой взгляд, но и общий голос народа, что образ в памятнике Кирову взят очень верно. Образ Кирова подкупает нас всем тем, чем С.М.Киров подкупал нас в жизни и как деятель и как человек. Фигура памятника чрезвычайно выразительна и в своем жесте, и в своем выражении, и в позе. Вспомним его энергичный, но неназойливый жест. Это — обаятельный Киров, каким он и был в жизни.

Но есть ли здесь полное единство формы и содержания? Какова форма памятника — усиливает ли она еще больше образ или его смягчает?

На мой взгляд, судя по тем теоретическим установкам, о которых говорил Н.В.Томский, противоречие здесь есть. В то время как фигура Кирова вырастает в монументальный образ деятеля революции, в костюме, в трактовке костюма, в форме слишком много бытового. Вспомните, как там много мелких складок. То обобщение бытового костюма, которое подчеркнуло бы монументальность образа и о котором говорил Николай Васильевич, здесь не достигнуто, и поэтому у зрителя возникает некоторое противоречие.

Теперь взглянем на памятник Гоголю. Костюм, плащ, вся одежда — решены уже совершенно в ином плане, чем в памятнике Кирову. Костюм здесь более обобщен, он гораздо монументальнее, характернее и в этом отношении форма не спорит с образом. Следовательно, Николай Васильевич в этой работе шагнул вперед. Однако здесь образ спорит с монументальной трактовкой одежды. В противоположность образу Кирова образ Гоголя недостаточно ярок и поэтому противоречие формы и содержания чувствуется здесь гораздо больше.

Диалектический материализм устанавливает примат содержания над формой, но вместе с тем и активность формы, ее влияние на содержание. Форма воздействует на содержание, между ними существует не только единство, но и противоречие и борьба.

Теперь я хочу разобрать две работы В.И.Мухиной — группу «Рабочий и колхозница» и памятник Максиму Горькому[21].

21
В.И.Мухина. Памятник А.М. Горькому в г. Горьком. 1952. Бронза.

Ее группа — не монумент, а декоративная скульптура. Здесь взаимоотношения формы и содержания будут несколько иные. Декоративная форма может переходить в декорационную форму, все более и более деформируясь и принимая всякие условности. В декоративной скульптуре допустима бóльшая свобода условностей, чем в монументальной скульптуре.

Интересно, что когда эта группа стояла на выставочном павильоне в Париже на той высоте, которая была предусмотрена скульптором, это было целостное произведение, было единство идейного содержания и формы фигур, стремящихся вперед советских людей, в которых была выражена эта идея. Но когда группа была установлена перед ВСХВ на сравнительно низком постаменте и превратилась как бы в монумент, то ее свободная декоративная вольность стала несколько спорить с содержанием. Огромный шаг, недопустимый в монументальной скульптуре, нарушает строгость скульптуры, разрушает единство формы

и содержания и уменьшает значение всей скульптуры. Вот почему, когда скульптурная декорация помещается на большой высоте, допустима любая деформация для получения нужного эффекта выражения, ибо скульптура в этом случае играет роль орнаментального украшения, только косвенно выражая идейное содержание. Когда же скульптура рассчитывается на более близкое рассмотрение и ее идейное содержание воспринимается непосредственно, то большие условности и сильная деформация уже недопустимы, так как нарушают и ослабляют насыщенность скульптуры.

В памятнике М.Горькому есть некоторые элементы декоративности (правда, их меньше, чем в первом варианте памятника), и они вступают в противоречие с содержанием монумента. Некоторая декоративность трактовки костюма не вяжется с образом Горького, кажется слишком самодовлеюще-подчеркнутой, мешает образу жить своей непосредственной жизнью. Это нарушает единство и целостность восприятия.

Я не видел высотных скульптур, не знаю, как они выглядят, но из того, что слышал, я понял, в какое тяжелое положение попадает скульптор, создающий высотные скульптуры.

V пленум ССА СССР, проведенный в 1939 г., был посвящен проекту Дворца Советов. На нем чрезвычайно подробно разбирались вопросы скульптуры, связанные с высотностью зданий. Надо сказать, что за прошедшее с тех пор время в области теории не сделано ничего, что могло бы помочь скульпторам в решении этих вопросов. На большой высоте видоизменяется обычная перспектива, появляются большие сокращения и искажения деталей, а как все это наилучшим образом учесть,— совершенно неведомо.

Из своей практики могу сказать, что при высоте до десяти метров допустимо, чтобы статуя делалась совершенно реальной, но высота больше десяти метров уже требует больших изменений в пропорциях, в трактовке формы, для того чтобы жизненный образ не был искажен высотой установки.

Глаз правильно воспринимает скульптуру на расстоянии в 2,5 раза больше, чем высота рассматриваемого объекта. Представьте себе такой большой объект, как памятник в Ташкенте[22]. Только отойдя на 45 метров от памятника можно правильно видеть реальную фигуру. Ясно, что если памятник такой величины будут делать, как обычный памятник, то может получиться искажение реального образа. Это в свое время было подчеркнуто на V пленуме ССА СССР. Необходимо применять при этом особые приемы. Скульптор сам должен стать в положение зрителя и с точки зрения зрителя решать фигуру и все детали.

22
Имеется в виду памятник В.И.Ленину в Ташкенте по проекту Б.Д.Королева.

Педагогические труды

Учебное пособие по скульптуре

Предисловие

Великая Октябрьская революция наметила для искусства плодотворный путь — путь социалистического реализма.

Советское искусство правдиво отображает жизнь и борьбу народа [нашего] многонационального государства.

Героический повседневный труд советских людей, подвиги Советской Армии, жизнь молодежи вдохновляют художников на создание любимого народом искусства. Прогрессивная борьба за коммунизм, за мир во всем мире, которую ведет народ под руководством Коммунистической партии Советского Союза стала делом и советского художника.

<...> В этой прогрессивной идейной борьбе советского искусства видное место принадлежит скульптуре. Создание монументов и портретов, сложных политических композиций требует от советского скульптора высокого мастерства.

Требуемое высокое мастерство может быть достигнуто лишь методическими и упорными учебными занятиями по своей специальности.

Учебное пособие по скульптуре предназначено для обучающихся в средних художественных училищах.

В средние художественные училища учащиеся поступают обычно с некоторой подготовкой. Пособие и предполагает элементарные знания у пользующихся им. Так как знания, которыми обладают поступающие в специальные художественные училища, как правило, отрывочны и несистематичны, пособие восполняет этот пробел и с надлежащей методической последовательностью стремится помочь учащимся в получении знаний в области скульптуры в таком объеме, который требуется для поступления в высшее учебное заведение.

В связи с этим пособие не ограничивается только обучением лепке из глины и работе в твердых материалах. Оно сообщает учащемуся необходимые знания в области рисунка, анатомии, перспективы, а также формовки из гипса.

Пользующиеся пособием получают необходимые сведения по технологии каждого из материалов, с которым им предстоит иметь дело. Также приводятся данные об инструментарии для каждого вида материала при самостоятельной работе, необходимом инвентаре и технических способах обработки разных твердых материалов <...>.

Настоящее пособие составлено на основании долголетнего преподавания на скульптурных отделениях средних художественных училищ [1], непрерывного участия в методических комиссиях, участия в составлении программ по скульптурному отделению для Главного управления учебных заведений <...>.

1 Б.Д.Королев вел преподавательскую деятельность с 1913 по 1951.

Глава I

Скульптурные материалы, инструменты, инвентарь

Скульптура, как ни одно из искусств, связана с комплексом научных и технических знаний.

Скульптор должен знать технологию скульптурных материалов, их природу и свойства, технику их обработки, а также — чтобы уметь применять полученные знания при осуществлении своих художественных замыслов,— должен понимать взаимную зависимость пластической формы и материала.

Скульптурные материалы, как мягкие, так и тем более твердые, представляют в работе громадные трудности. И те и другие требуют от скульптора больших познаний и непрерывной практики — только при этих условиях он может достигнуть высокого профессионального мастерства.

Скульптор должен понимать процессы формовки гипса, обработки камня, литья бронзы, керамические процессы и в той или иной мере владеть всеми ими. В результате многолетнего труда, затраченного на изучение теории и овладение техникой, должны получаться творения, как бы легко созданные, на которых печать технической работы не была бы заметна. Действительно, в непревзойденных образцах великого классического наследия скульптуры так ясна мысль, идея, вложенная скульптором в мрамор, она так свободно и легко заключена в оболочку твердого материала, что необычайный труд, затраченный автором, не чувствуется и не мешает восприятию произведения. Таково свойство высокого мастерства.

Познакомьтесь с мраморами Фидия, Праксителя, Скопаса, со скульптурами Донателло, Микеланджело, Родена, Козловского, Мартоса, Шубина, и вы убедитесь, что свобода и легкость, с какой идеи выражены в этих произведениях, могли быть достигнуты только благодаря овладению скульптурным мастерством, художественной техникой.

Каждый начинающий скульптор должен получить, параллельно с профессиональными познаниями, основные сведения по анатомии и перспективе, сведения о материалах, с которыми ему предстоит иметь дело (глине, гипсе, мраморе, дереве и пр.), усвоить технические приемы, узнать все, что нужно, об инструментах, употребляемых при обработке твердых материалов, научиться обращаться с этими инструментами, а также ознакомиться с применением несложных технических приборов, нужных в скульптурном деле, таких как меринк, масштабная клеть, пунктирная машина и пр. Все эти знания не могут быть получены только из словесных разъяснений — необходимо подкреплять их практическими занятиями, самостоятельной скульптурной практикой в твердых материалах.

Искусство скульптуры требует непрерывной практики, благодаря которой развивается опыт, техническое умение, точность глаза, верность руки — те необходимые скульптору качества, без которых он не сможет достигнуть наивысшего мастерства в выявлении своего художественного замысла.

Глина и ее заменители

В этой части мы будем знакомиться с глиной — простейшим и наиболее распространенным в учебной практике скульптурным материалом. Глина скульпторами используется как материал временный перед переводом оконченного в глине произведения в закрепляющий гипс, а затем выполнением его в постоянном твердом материале: мраморе, дереве и др.

Глина — очень распространенное на земле природное вещество [2]. Она имеет свойство образовывать в соединении с водой мягкую пластичную массу, которой можно легко придать руками или простейшими ручными инструментами любую форму.

Русское слово «пластический» происходит от греческого слова plastos — вылепленный. Глина с древних времен употреблялась для вылепливания всевозможных обиходных изделий и для несложных строительных сооружений.

В скульптуре глина также применяется с давних пор. Глина бывает разных цветов: серая, желтая, зеленая, белая и черная с различными оттенками.

Скульпторы для лепки употребляют обыкновенную глину с наименьшей примесью песка, так как при большом его количестве глина становится слишком сухой, грубой для обработки, как говорят, песчаной, и легко трескается.

Чаще всего пользуются двумя видами предварительно очищенной от песка глины: серой, приобретающей серебристый налет при опрыскивании ее водой, и зеленой с синеватым оттенком. Серо-серебристая глина особенно подходит для выполнения портретов и фигур, не превышающих камерного, музейно-выставочного размера, то есть полуторного размера натуры. В таких габаритах серо-серебристая скульптура производит вполне естественное впечатление. Зелено-синяя глина для данного применения слишком холодна и назойлива по цвету, ее цвет мешает восприятию портрета и обнаженного тела. Наоборот, при выполнении декоративных фигур серо-серебристая глина выглядит слишком интимно и недостаточно характеризует декоративную форму, а зеленовато-синяя или серебристая темно-серая глина благодаря своему декоративному оттенку является более подходящей для этой цели.

При выборе глины надо также иметь в виду и окончательный твердый материал, в котором будет выполнено произведение.

Если скульптура задумана в мраморе или дереве, то переходным материалом будет лучше служить глина серо-серебристого оттенка; если же работа должна быть переведена в бронзу или гранит, то в таких случаях целесообразнее пользоваться глиной зеленовато-синего или черно-металлического цвета.

Сухую глину необходимо размочить, тогда она делается податливой и послушно принимает желаемые формы. Слишком большие куски глины надо размельчать ударами деревянного или железного молотка, затем заливать их водой в количестве, не превышающем двух третей общего количества глины, иначе масса станет слишком жидкой и долгое время не будет годиться для лепки.

2
Интересно сопоставить эти записи Б.Д.Королева с заметками А.С.Голубкиной (см.: *Голубкина А.С.* Несколько слов о ремесле скульптора, М., 1923, с. 5—10; А.С.Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983, с. 111—115) или с книгой Г.И.Кепинова «Технология скульптуры» (М., 1936, с. 7—9). Также важны заметки В.Н. Домогацкого (*Домогацкий В.Н.* Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника. М., 1984, с. 129—131) и В.А. Ватагина (*Ватагин В.А.* Изображение животного. М., 1957, с. 129—156; *его же.* Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М., 1980, с. 130—139).

Глина должна сохраняться всегда в размягченном, сыром состоянии как в ящиках, так и на станке, в процессе лепки. Во время перерывов работу опрыскивают из спринцовки водой, осторожно закрывают сырым холстом или клеенкой, тонкой и мягкой, чтобы не смазать, не смять начатую скульптуру. Более размягченная, жидковатая глина удобна для набросков, ею также удобно начинать длительную работу; со временем глина сама понемногу уплотняется, затвердевает и позволяет довести скульптуру до самой тонкой детализации. Необходимо следить, чтобы глина не засорялась, и тщательно очищать ее от посторонних твердых частиц: дерева и особенно осколков стекла. После формовки (см. дальше) нужно терпеливо очищать глину от гипса.

Глина имеет свойство выталкивать посторонние твердые частицы на поверхность наименее сопротивляющихся участков своей массы, часто наиболее ответственных в скульптуре: в края век, в кончик носа или в линию губ. Приходится извлекать эти частицы инструментом, с некоторым, а иногда даже и серьезным повреждением формы. И для самого процесса работы засоренная глина является большой помехой. Вот почему надо следить за глиной и всегда держать ее в полном порядке и чистоте.

«Живая рабочая глина — большая красота <...> — так характеризует глину скульптор А.С.Голубкина.— Бережное отношение к глине очень важно для изучения и получения уверенности в возможности достижений» [3].

3 *Голубкина А.С.* Несколько слов.., с. 9; А.С.Голубкина. Письма... с. 112.

Высыхая, глина сохраняет приданные ей формы — это ее свойство особенно важно для скульптора. Однако эти формы сохраняются не совсем такими, какими они были в размягченной, как обычно говорят, сырой глине. Высохшая глина несколько съеживается, причем не совсем равномерно, а в зависимости от толщины ее слоя или формы вылепленного объема. Если же внутри глины был деревянный или железный каркас, то глина может дать глубокие трещины, которые необходимо заделывать, о чем мы расскажем ниже.

Вследствие указанных свойств глины крупные законченные произведения обыкновенно не оставляют в этом материале, а спешат отформовать их в гипсе. Сохранять можно только небольшие, набросочные или эскизные скульптуры при отсутствии в них внутреннего металлического или деревянного каркаса.

В сыром виде под мокрыми холстинами или клеенкой глина тоже не бывает спокойной, неподвижной. Наружный ее слой, более уплотнившийся вследствие нажима на него пальцев или стек, не изменяется, но внутри глиняной массы ее частицы непрерывно передвигаются, как бы самоуплотняются, от чего в ней образуются пустоты той или иной величины в зависимости от общей массы. Образование пустот вызывает появление наружных трещин. В подобных случаях необходимо в местах трещин осторожно проделать в глине инструментом с тупым концом углубление до образовавшихся пустот и, скатав комки глины в виде тампонов соответствующей толщины, подходящим инструментом вмять их внутрь. Заполнив таким

образом пустоты, нужно внимательно обработать поврежденную поверхность. Такие заправки необходимы потому, что иначе пустоты могут увеличиться до такой степени, что скульптура развалится.

Почти такими же пластическими свойствами, как глина, обладает и пластилин.

Пластилин не является природным материалом, он искусственно создан человеком. Есть много рецептов приготовления пластилина, в который в основном входят воск и глина с примесью тех или других разбавителей (глицерина, терпентина и пр.) и красящих веществ.

Качество пластилина тем выше, чем он ближе по мягкости к глине. Пластилин не должен липнуть к рукам и не должен изменяться от температуры, то есть твердеть от холода и размягчаться от теплоты до липкости и текучести. И, наконец, пластилин должен обладать свойствами, которыми не обладает глина,— никогда не высыхать и не затвердевать при средней температуре.

Все эти практически необходимые свойства пластилина в настоящее время почти достигнуты, но все-таки пластилин не может заменить собой глину по двум причинам. Во-первых, в пластилин входят дорогостоящие материалы (воск, терпентин и др.), что делает его мало доступным, а во-вторых, как бы ни был хорош рецепт, по которому составлен пластилин, все-таки по ощущению глина лучше. Она приятнее для рук. Поэтому, работая руками, скульптор всегда предпочитает глину и только в мелких работах, где обработка материала идет почти исключительно инструментами, чаще всего употребляется пластилин. Скульпторы еще и потому отдают предпочтение глине, что им очень важно иметь под рукой однотипный материал разной степени размягченности, чтобы легче было пополнить или исправить различные части скульптуры в процессе ее выполнения. От пластилина этого добиться невозможно — он обыкновенно сохраняет ту степень мягкости, которая достигнута при его приготовлении.

Глину же разной мягкости скульптор может всегда иметь заготовленной в кадушках или чанах и в процессе работы пользоваться глиной той степени размягченности, какая ему необходима для достижения наибольшей точности и выразительности создаваемой пластической формы.

С приобретением известного опыта у скульптора обостряется способность определения степени размягченности глины, требуемой для работы. Нужное качество материала он может с наименьшими усилиями получить именно от глины. Поэтому глина и является для скульптора самым незаменимым и привычным материалом, с которым он наиболее тесно сживается в своей творческой работе.

В последнее время в продаже появился новый заменитель глины под названием «эглин» [близкий по качествам пластилину]. В очень короткое время эглин получил широкое распространение благодаря двум главным своим свойствам: во-первых, он приближается по пластичности к мягкому пластилину, а во-вторых, несравнимо дешевле пластилина, что позволяет выполнять из этого материала не только мелкие статуэтки, но и бюсты и крупные

скульптуры. Эглин мягок, не требует физических усилий в лепке даже крупных форм. Пользоваться эглином можно в обычном жилом помещении, так как его не нужно размачивать водой. Обладая большой вязкостью, эглин, как и пластилин, не нуждается, в противовес глине, в сложных каркасах даже для довольно крупных работ. Вязкость эглина, конечно, намного облегчает труд скульптора. Эглин портативен и удобен для пользования.

Недостаточно еще проверена устойчивость эглина по отношению к температуре. Если окажется, что он легко поддается влиянию жары или холода, легко размягчается или быстро затвердевает в зависимости от температурных колебаний, то это сильно понизит его качества и сделает его недостаточно надежным заменителем пластилина [4].

Необходимы еще поиски способов улучшения пластических и технических качеств этого материала, который стал бы еще более ценным и нужным для скульптора, если бы мог полностью соответствовать природной, естественной глине, до сих пор не превзойденной ни одним заменителем.

4 Ныне эглин успешно применяется скульпторами.

Инструменты

Главный и основной инструмент для работы в глине — руки скульптора: кисти, ладони, пальцы. Одни части рук выполняют более грубую работу, другие — более мелкую, тонкую, детальную.

Умелое использование своих рук достигается не сразу. Для овладения руками, как инструментами, наиболее послушно выполняющими волю скульптора, последнему необходимо практически, на деле привыкать к рабочим свойствам глины и приспособить свои руки, пальцы и ладони так, чтобы, орудуя ими, добиваться желаемых результатов.

Этому нельзя научиться, развивая кисть и пальцы обыкновенными физическими упражнениями. Познание материала руками и овладение инструментом-руками приходят постепенно и объединенно. Скульптор в процессе практики научается ощущать состояние глины, степень ее мягкости и тогда уже не задерживается в выборе глины, нужной для данной стадии работы. В то же время он приучается как бы автоматически работать своей рукой, делать те движения пальцами и всей кистью, с помощью которых можно наиболее быстро и точно получить желаемую форму.

Пальцы и кисти скульптора в его профессиональной работе играют такую же роль, как и пальцы пианиста. Задачи здесь сходны: в одном случае создавать наиболее совершенные пластические формы, в другом — вызывать к жизни наиболее гармоничные звуки.

Конечно, скульптору приходится прибегать и к инструментам, например, когда ему необходимо разработать детали в мелких скульптурах или в мелких частях крупной скульптуры, а также при создании монументальных произведений. В этих случаях, многочисленных и разнообразных, скульптор не может обойтись без инструмента. Если мы внимательно вглядимся в головки танагрских статуэток [5], то убедимся, что они выполнены в целом ру-

5 Танагрские статуэтки в большом количестве найдены при раскопках древнегреческого города Танагры. Расцвет производства статуэток приходится на IV–III вв. до н. э., когда в Танагре под влиянием скульптора Праксителя и его школы создавались из терракоты изящные фигурки девушек, отличавшиеся тонкостью скульптурной работы и раскраски (*примечание Б. Королева*).

ками, так как на обожженной глине можно найти оттиски лепивших их пальцев, но все-таки детали лица, глаза, губы, пряди волос, как и глубокие складки одежды, сделаны мелкими инструментами. И в таком крупном монументальном произведении, как памятник Суворову работы Козловского[6], вся отделка костюма, оружия, щита проведена также с применением инструментов.

6 М.И.Козловский. Памятник А.В.Суворову. 1801. Ленинград. Марсово поле.

В первом случае инструмент заменил пальцы, так как пальцы не приспособлены для выполнения мельчайших работ, во втором случае было бы крайне трудно проработать пальцами слишком крупные детали памятника, которые имеют много больших, строго прямолинейных и окружных поверхностей и точных границ. Учитывая все это, скульпторы вынуждены применять инструменты не только для твердого материала, но и для такого мягкого, как глина и пластилин. Инструменты, употребляемые скульпторами, очень разнообразны по своей форме и материалу, из которого они изготовлены. Инструменты для работы в глине и пластилине называются стеками [ит. stecca] и делятся по материалу на три основные группы: сплошь деревянные, сплошь металлические и смешанные, то есть сделанные из металла с добавлением дерева (ручка). Кроме того, стеки делают из кости, рога и т. п. материалов, но сравнительно редко. Стеки деревянные могут быть выполнены из любой породы дерева, но предпочтительна такая древесина, которая может хорошо противостоять сырости, так как стеками приходится работать по сырой глине и мыть их водой. Таким почти абсолютно противостоящим влаге деревом признано пальмовое, и поэтому чаще всего стеки вытачивают из пальмы. Их продают в специализированных художественных магазинах, но можно стеки делать и самому. Нужно снять рисунок с готового образца, как в фас, так и в профиль, чтобы можно было определить не только форму стеки, но и толщину ее[7]. Рисунок следует перенести на кусок пальмового дерева и сначала обпилить стеку по контуру, а потом выровнять ее напильником и отшлифовать стеклянной бумагой или кусочками стекла. В заключение стеку покрывают водоупорным масляным лаком. Как мы уже указали, деревянные стеки в соответствии с их назначением бывают разнообразной формы и размеров: очень маленькие для миниатюрных работ и проработки деталей и очень крупные для работы над монументальными скульптурами. Стеки могут быть прямыми, изогнутыми, с утолщением в середине или на краях, иметь различной формы концы — острые, тупые, полукруглые, овальные, плоские или круглые.

7 В ряде пособий воспроизведены распространенные формы стек. См.: *Лантери Э.* Лепка. М., 1963, с. 6, 94, 111; *Крестовский И.В.* Скульптура. М., 1960, с. 15.

Все виды деревянных стек перечислить невозможно, поэтому мы здесь приводим только основные из них. Стеки из металла (стали, меди, цинка и т. п.) тоже разнообразны по формам и размерам, но не в такой степени, как деревянные. Одни из них служат как бы резаками, которыми легче и удобнее снять пласт глины, другие приспособлены для того, чтобы делать в глине разные углубления: круглые, продольные и т. п. Инструменты из двух материалов, то есть из металла и дерева, изготовляются для одновременной замены собой двух первых групп инструментов. Обычно рукоятку такой стеки делают из де-

рева, а наконечник из металла, форма наконечника приблизительно повторяет формы наконечников пальмовых стек. В большинстве случаев металлические наконечники делают из бронзированной меди. Для съемки больших пластов глины пользуются стеками из проволоки, имеющей вид петли той или иной формы, прикрепленной к деревянной ручке. Было бы, конечно, целесообразно приобретать или самостоятельно делать весь набор стек, особенно потому, что многие из них имеют узкое назначение, только для определенного вида работ. Но вначале рекомендуется запастись необходимым небольшим набором стек, с ними свыкнуться, приспособиться к их использованию и только тогда, когда видно будет, что имеющийся набор недостаточен, разнообразить его необходимыми стеками новой формы и размера [8].

Станки

Скульптор выполняет свое произведение в глине на особом станке.

Так как он должен следить в процессе работы за скульптурой со всех сторон, то ему приходится ходить вокруг станка или поворачивать станок, не отходя от него. С этой целью станки делают с вертящейся верхней доской.

Станки обычно имеют три или четыре ножки. Для небольших работ можно пользоваться станком треножным, но для более крупных необходимы станки на четырех ножках, так как они более устойчивы. Можно делать станки с подымающейся верхней доской, что позволяет выполнять небольшие работы разной высоты. При крупных работах верхняя доска станка должна вращаться только по своей оси, без подъема вверх [9].

Во время работы глаза скульптора должны находиться на уровне середины исполняемого им произведения, что достигается или надлежащей высотой станка, или более далеким отходом от него на такое расстояние, чтобы работа была видна целиком, во всех ее частях.

Для монументальных скульптур станки делают на низких массивных ножках соответственно предполагаемому грузу, который они должны на себе держать.

Для меньшего расходования энергии, особенно в работе над крупными произведениями, верхнюю доску станка устанавливают на роликах того или иного размера, сообразуясь с величиной и тяжестью скульптуры.

Станок для позирующей модели обычно делают на четырех ножках, также с вертящейся на роликах доской. Высота станка зависит главным образом от выбранной позы модели: для сидящей натуры нужен более высокий станок, для стоящей — более низкий, но сделанный с таким расчетом, чтобы по возможности глаз скульптора находился на уровне середины фигуры модели.

Каркас

Скульптуру из глины невозможно выполнить без каркаса. Каркас делается для всех видов скульптуры: и для бюста, и для человеческой фигуры, для статуэтки, изображающей как человека, так и животного. Конечно,

8
Аналогичную мысль высказывает и Э.Лантери в книге «Лепка», которая на русском языке была издана после смерти Б.Д.Королева (с. 5).

9
См. рисунки в книгах: *Лантери Э.* Указ. соч., с. 6; *Крестовский И.В.* Указ. соч., с. 12.

для монументальных работ требуется особенно сложный каркас.

Необходимость применения каркаса вызывается двумя причинами: свойствами размягченной глины и ее весовой тяжестью.

Размягченная глина, особенно если она доведена до очень сырого состояния, не может удержаться продолжительное время даже на небольшой высоте, хотя бы на высоте взятого в размер натуры бюста. Через короткий промежуток времени она начинает оседать, деформируя все, что было сделано скульптором. Особенно такое оседание происходит в процессе лепки фигуры человека или животных. Чтобы избежать оседания глины, необходимо предварительно ставить и закреплять на плоскости станка каркас.

Очень правильно предупреждала своих учеников А.С.Голубкина: «Пока не сделаете каркаса как следует,— это надо взять за правило,— лучше не начинать работы, потому что неустроенный каркас прямо противодействует работе» [10].

10
Голубкина А.С. Несколько слов.., с. 10; А.С.Голубкина. Письма.., с. 112.

Голубкина ссылалась на героя греческого мифа Сизифа. Камни, поднятые Сизифом почти до самой вершины горы, выскальзывали у него из рук и катились под гору, и ему приходилось опять и опять начинать все сначала. Это сравнение с Сизифом очень подходит к скульпторам, которые недостаточно умело и крепко устанавливают необходимый каркас; особенно досадно бывает, когда после массы затраченного труда и времени, работа неожиданно разваливается на глазах и приходится начинать ее снова.

В зависимости от размеров произведения каркас делают из проволоки той или иной толщины (лучше, конечно, оцинкованной, чтобы она не давала ржавчины), из пруткового железа и даже из рельсов для работ монументального размера.

Рассмотрим способ приготовления каркаса, наиболее часто требующегося скульптору. Самый простой каркас применяется при изображении головы с шеей и с началом плеч — того, что называют погрудным бюстом в натуральную величину, то есть, примерно, в 40—50 см высоты.

Для этого берут кусок пруткового круглого или четырехгранного железа, сантиметров 80-ти длиной, и сгибают его под прямым углом пополам. Одна часть прута будет служить стержнем, который войдет в глубину глины, другая должна служить упором для стержня и прикрепляться к верхней доске станка гвоздями [11].

11
См. рисунки: *Лантери Э.* Указ. соч., с. 26, 49, 181, 203—204, 239—244, 250—253; *Крестовский И.В.* Указ. соч., с. 13, 14, 19, 20.

Кроме того, надо приготовить небольшие кресты из двух деревянных палочек, обвязать их тонкой мягкой проволокой и прикрепить к стержню на разной высоте для того, чтобы глина задерживалась ими и не могла сползать по стержню вниз. И каркас готов. Это — простейший вид каркаса, при котором глина должна обложить его компактно, всей своей основной массой.

Более сложно устройство каркаса, употребляемого для стоящей, особенно обнаженной фигуры. Каркас должен пройти через все части статуи: голову, корпус, руки,

ноги. Каркас должен быть прочен и ни в одном месте не выступать из глины. Вглядевшись в стоящую модель, необходимо учесть ее движение, величину, а также тяжесть глины, которая пойдет на скульптуру, и только тогда приступить к устройству каркаса. Если статуя не превышает высоты натуры, то надо взять четырехугольный или круглый железный прут, толщиной в 1,5—2 см и около двух метров длиной. Каркас должен быть расположен по фигуре, на местах воображаемой оси каждой части тела.

Ножка для придания устойчивости каркасу приготовляется так же, как и в описанном выше каркасе для головы, но круг ее делается в полтора раза шире.

Подымающийся от основания металлический стержень будет служить осью для одной из ног фигуры, лучше для той, которая является опорой в том случае, если модель стоит, опираясь на одну ногу; если же натурщик опирается на обе ноги, то для той, в сторону которой наклонен его корпус.

На высоте таза фигуры стержень сгибают под прямым углом и на пятнадцатом сантиметре по полученной горизонтали вновь сгибают под прямым углом; образовавшийся после сгиба новый вертикальный стержень будет служить осью для корпуса и головы модели.

Для оси плеч и рук при общей высоте фигуры 1 м достаточно проволоки, которая прикрепляется на уровне плеч и пропускается по линии рук. Для второй ноги берут железный стержень несколько тоньше основного и на нем делают два сгиба: один на уровне таза, где прикрепляют его проволокой к тазовой горизонтали железного стержня, другой конец стержня сгибают по горизонтали доски станка для ступни и прикрепляют гвоздями к поверхности станка.

На стержень навешивают деревянные кресты разной величины в зависимости от того, какой объем и тяжесть они должны поддерживать.

Если модель, предположим, стоит, опершись на правую ногу, несколько отставив левую назад и немного отклонив назад корпус, опираясь правой согнутой в локте рукой на бедро, а левую свободно опустив и несколько повернув вправо голову, то каркас должен быть построен строго по воображаемым осям правой ноги с учетом отклонения корпуса, головы и рук.

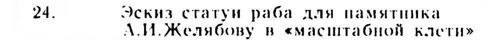
По тому же принципу строится каркас для маленьких, меньше одного метра, скульптур и для несколько бóльших, доходящих до двух метров, но для мелких скульптур можно пользоваться только проволокой, а для более крупных необходимо более толстое прутковое железо.

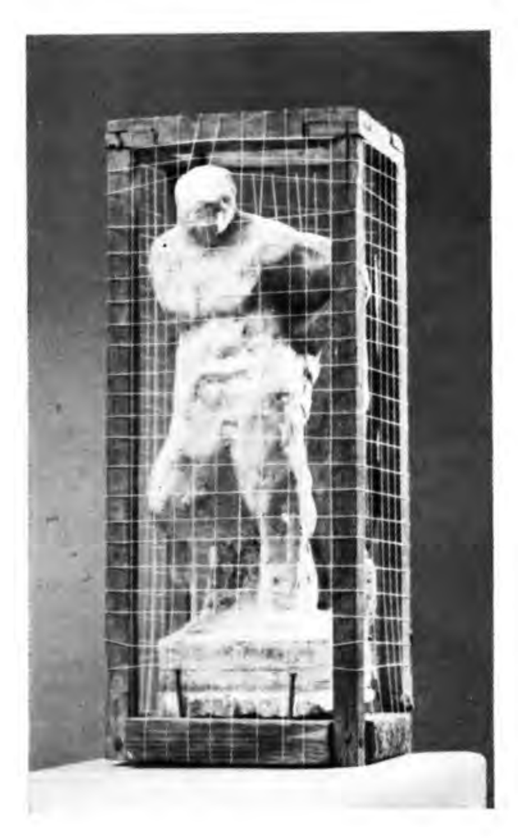
Построение каркаса для монументальных работ ведется также по принципу расположения металлических стержней по средним осям фигуры. В зависимости от величины скульптуры целесообразно применять и рельсовые стержни, так как они обладают боковыми ребрами, что усиливает упругость каркаса.

Кроме приведенного способа построения каркаса для фигуры, существует еще один способ, который заключается в следующем. Приготовляют стержневую, изогнутую на высоте таза статуи подставку, входящую в массу

глины, и к этой подставке прикрепляют каркас для фигуры. Осевой же металлический каркас из проволоки или железных прутьев делается обычным способом.

Работая в пластилине, компактные скульптуры можно выполнять без каркаса, но когда лепят фигуры с отведенными в стороны руками и ногами каркас становится необходимым. Однако благодаря компактности пластилина устройство для него каркаса требует гораздо меньше предохранительных мер.


24. Эскиз статуи раба для памятника А.И.Желябову в «масштабной клети»



Приборы для увеличения и уменьшения скульптур

В течение своей трудовой деятельности скульптору, будь он автором или исполнителем модели другого автора, приходится часто повторять готовое произведение в больших размерах. Уменьшение модели на практике встречается гораздо реже, чем увеличение. Главной задачей при увеличении или уменьшении скульптуры является точность передачи модели во всех ее частях и точках. Глаз человека для этого не приспособлен. С его помощью можно выполнить поставленную задачу только приблизительно, в то время как в этом случае требуется наивозможно бо́льшая точность.

25. Статуя А.И.Желябова в «масштабной клети» после увеличения



Увеличение в скульптуре достигается гораздо труднее, чем, скажем, в рисунке, так как рисунок выполняется в двух измерениях, а всякая скульптура, являясь объемом, имеет три измерения: высоту, ширину и глубину (толщину).

Поэтому в практике ваяния вошли в употребление подсобные комплексные инструменты — приборы, основанные на точном измерении геометрических тел: мерник, масштабная клеть и пунктирная машина. Мы начнем с масштабной клети, как с наиболее универсального прибора, при понимании способа употребления которого применять остальные приборы не составит никаких трудностей.

Масштабная клеть не изготовляется в производственной мастерской; ее для каждого небольшого увеличения делает скульптор сам, а для большого увеличения — с помощью столяра и плотника, работой которых скульптор должен руководить. Предположим, что перед нами стоит задача: гипсовую фигуру человека высотой в 50 см увеличить до 2 м, то есть в 4 раза. Нужно установить данную модель на станке, точно измерить плинтик модели и приготовить из дерева две клети. Клети должны быть прямоугольными с равными сторонами. Одна клеть — малая — в своем основании должна иметь ширину и глубину плинтика модели, например 20 см, а высоту произвольно несколько бóльшую, предположим, 60 см.

Другую клеть нужно сделать точно в 4 раза больше первой, то есть высотой в 2,4 метра, а шириной и глубиной по 80 см. Затем нужно снаружи вертикальные ребра малой клети разделить на 60 см (соответственно высоте модели), отметить полученные деления черточками и цифрами снизу вверх, также нанести деления на нижних и верхних ребрах слева направо и обозначить их цифрами.

На все стороны большой клети нужно нанести столько же делений, сколько их на меньшей клети, то есть на вертикальные ребра по 60, а на основании — по 20 делений. На большой клети расстояния будут в четыре раза бóльшие, чем на малой [12].

12
См. рисунки: *Лантери Э.* Указ. соч., с. 234—253.

Затем надо приготовить мерник. Мерник представляет собой узкую линейку, высотой для малой клети в 60 см. На нем также нужно нанести деления, обозначив их цифрами снизу вверх. Линейку делают на 1 см длиннее клети и с обратной стороны на этот лишний кусочек набивают планку, на которую вешают линейку. К линейке приспособляют муфточку с отверстием слева и винтиком спереди, которым можно закрепить муфту на любой высоте линейки. В отверстие муфты, расположенное горизонтально, вставляют так называемую иглу, то есть узенькую линеечку с заостренным концом, на которую также наносят деления. Для маленькой клети достаточно 15-сантиметровой иглы, разделенной на 15 частей, для большой клети игла должна быть в 4 раза длиннее, то есть 60-ти см, и также разделяться на 15 частей, каждое деление должно равняться 4 см.

Клети должны быть хорошо скреплены в своих углах, чтобы они не скашивались на сторону, то есть чтобы ребра клети были строго перпендикулярны к горизон-

тальному основанию. Для этого ребра сверху сшивают диагональными и поперечными планками. Муфты должны легко передвигаться по линейке, а иглы — легко ходить в своих отверстиях.

Одна клеть укрепляется на верхней доске малого станка и в нее устанавливается гипсовая модель, предназначенная для увеличения. Другая клеть — большая — устанавливается на другом соответствующего размера станке и также неподвижно укрепляется на его верхней доске.

Другие приборы более просты и обращение с ними проще, но они менее совершенны и поэтому менее точны. Для грубого и приблизительного измерения, главным образом общих масс объема, употребляется циркуль-пантограф. Это — двусторонний раздвижной циркуль с передвижной осью. Устанавливая циркуль на объем модели, которую надо увеличивать, закрепляют его в соответствующих отверстиях гайкой. Одна из ножек циркуля — противоположной стороны — устанавливается передвижкой и также закрепляется гайкой на желаемый размер, благодаря чему при дальнейших измерениях, циркуль будет автоматически указывать размер, до которого надо увеличивать модель.

Циркуль-пантограф может служить для увеличения и уменьшения несложных объемных моделей. Для увеличения или уменьшения рельефа на глину переводят рисунок рельефа, для чего служит прибор под названием пантограф. Он состоит из продольной четырхпланочной рамы. К длинной стороне рамы приспосабливают две муфты, в которые вставлена линейка. В длинных сторонах рамы на равных расстояниях просверливают отверстия, в которых и закрепляется линейка.

Для пользования пантографом один его угол прикрепляют острым штифтом к столу. Под линейку, закрепленную на требуемом расстоянии, подкладывают рисунок и в соответствующее отверстие вставляют острую иглу. Под противоположный по диагонали угол рамы кладут чистый лист бумаги, а в просверленное отверстие вставляют карандаш, острым штифтиком закрепленный на линейке. Нужно отводить острие иглы от контура рисунка, а карандаш будет повторять этот контур в увеличенном размере. Если же карандаш укрепить в точке более удаленной, то контур рисунка будет передан в соответственно уменьшенном виде.

Еще более простым способом увеличенного или уменьшенного перевода рисунка на плоскую поверхность глины является рисование в клетках. Рисунок, который требуется перевести, расчерчивают на равные клетки. Количество клеток — произвольно, но чем их больше, тем увеличение или уменьшение данного рисунка будет точнее. Все помеченные точками равные деления как вдоль, так и поперек рисунка соединяют линиями, в результате чего образуются квадратные или продолговатые клетки, одинаковые по площади. На такое же количество частей разделяют и стороны глиняной плоскости, но они должны быть во столько раз бóльшими или меньшими, во сколько раз надо увеличить или уменьшить предлагаемый рисунок. Острой иглой по линейке соединяют линиями точки деле-

ния, в итоге плоская поверхность глины будет разграфлена, как и рисунок, на одинаковое количество клеток, но каждая клетка будет увеличена или уменьшена до требуемого размера. Стороны и точки пересечения клеток и являются теми ориентирами, руководствуясь которыми, нетрудно обрисовать на глине контур рисунка. Когда увеличенный или уменьшенный контур задуманного рельефа переведен на плоскость, первая стадия работы закончена.

Вторая стадия заключается в точном измерении и последующем увеличении выпуклых и глубоких точек рельефа, для чего пользуются другим прибором, который называется мерником. Его устройство также очень просто и состоит в следующем. Приготовляют такую же раму, как для пантографа, на ножках, с остриями такой высоты, чтобы расстояние между прибором и самой высокой точкой рельефа равнялось 10 см. Размер всей рамы соответствует плоской плите рельефа, который предстоит увеличивать. Планки рамы делят на то же число частей и той же величины, на которое делили рисунок при увеличении или уменьшении. Линейку, которая движется по муфтам вдоль рамы, делят так же, снабжают муфтой с боковыми отверстиями и вставляют в нее измерительную иглу, разделенную на 10—15 см. При увеличении рельефа приготовляют второй мерник, соответствующий требуемому увеличению. Первый мерник устанавливают на плинтике данного гипсового рельефа, а второй мерник — на доске, покрытой слоем глины. Точки, на которых устанавливаются мерники, должны быть постоянными, менять их во время работы нельзя, чтобы не сбить рисунок рельефа. Передвижной линейкой на раме и опусканием и подъемом измерительной иглы уточняют высоту и рисунок рельефа, по отдельным точкам накладывают глину и с возможной точностью повторяют форму рельефа. Пользуясь описанными приборами, можно увеличивать или уменьшать все виды скульптуры, как круглой, так и плоской (рельефной).

Для перевода скульптурного произведения в твердый материал (мрамор, дерево и т. п.) пользуются так называемой «пунктирной машиной». Описание пунктирной машины и руководство к пользованию ею приведено в главах, посвященных работе скульптора в твердых материалах.

Глава II
О пластической анатомии

До эпохи Возрождения анатомия человеческого тела как наука не существовала, изучение строения тела покоилось только на наблюдении его внешних форм. Метод наблюдения дал блестящие результаты в эпоху расцвета греческой скульптуры и тогда оказался самым плодотворным. Но в наше время ограничиться только этим методом невозможно, так как цивилизация, закрыв обнаженные тела платьем, почти лишила скульпторов возможности живого наблюдения.

Правда, скульптор может иметь обнаженную натуру в классе или в своей мастерской, может видеть физкультурников на стадионах и т. п., но для полноценной работы этого недостаточно, так как подобные наблюде-

ния, во-первых, отрывочны, а во-вторых, все же ограничены. Отсюда понятно, почему скульпторам приходится прибегать к изучению анатомии. Но это изучение не следует превращать в самоцель и подменять им живое чувство пластики. Тем более это недопустимо, что основой скульптуры является пластическая форма, а анатомия только помогает уяснить эту форму.

Самое первейшее для скульпторов в изучении анатомии человека — это изучение скелета, причем оно должно быть сведено в основном к изучению конструкции скелета, его способности противостоять при изменении телом своего положения действию сокращающихся и выпрямляющихся мышечных волокон, прикрепленных к тем или иным точкам костяка.

Разобщенное же изучение пластических форм или системы сокращения мышц, в отрыве от покрывающего их кожного и жирового слоя просто вредно, так как такое мертвое усвоение костного и мышечного аппарата не дает представления о живом двигателе тела человека. Выхолощенное изучение анатомии привело даже выдающихся скульпторов прошлых эпох к обеднению пластической формы, а не к ее обогащению. К обогащению и развитию пластической формы в искусстве скульптуры приведет пристальное и проникновенное наблюдение изменений человеческого тела в зависимости от характера его движений и покоя. Изучение пластической анатомии в целом (конструкция скелета и механика мышечного покрова), а также изучение кожного и волосяного покрова и изменений пластических форм тела человека в зависимости от ходьбы, бега, прыжков, восхождений и пр. дает скульптору возможность понять характер того или иного движения и верно передать пластику тела.

Мимика лица

В первую очередь нам хотелось бы остановиться на движениях лица и влиянии их на пластические формы головы в целом, а также на нормах и канонах человеческой красоты.

Лицо человека, конечно, ярче всего отражает всю его психическую и умственную деятельность. Глубокая ли мысль или шутливое настроение, радость или испуг, страх или спокойная сосредоточенность — каковы бы ни были переживания человека, все они отражаются на лице, приводя в движение лицевые мышцы, создавая быстро меняющейся мимикой непрерывные изменения в группировке лицевых складок, определяющих границы каждый раз пластически новых лицевых форм. Поэтому лицо человека требует особенно большого внимания начинающего скульптора. Изменения пластической формы лица в зависимости от сложнейших сокращений групп лицевых мышц с особенной настоятельностью подчеркивают необходимость тщательной штудировки групп лицевых мышц, изучения и понимания их взаимосвязи [13]. Только постоянное внимательное наблюдение и тщательный анализ его результатов помогут начинающему скульптору достигнуть успехов в изучении общего строения головы и форм, определяющих лицевой комплекс.

13 См.: *Иваницкий М.Ф.* Очерк пластической анатомии человека. М., 1955, с. 42—47 (*примечание Б.Д.Королева*). В настоящее время наиболее удачным пособием на русском языке является работа *Э.Лантери* (указ. соч., с. 6—23).

С этой задачей очень тесно связана и другая: изыскание основных «канонов» пропорциональности форм головы и всего тела, так сказать, идеального сложения человека. Этой идеей впервые увлеклись греческие ваятели, и с их выводами полезно ознакомиться молодым скульпторам. В скульптуре, как и во всяком другом искусстве, заложена тенденция ко всеобщему, всенародному признанию. Образы, созданные скульптором в мраморе и бронзе, делаются для народа чем-то близким, родным, своим. Это свойство искусства скульптуры и очень ответственно и обязательно. Скульптор не может мыслить свою работу (особенно монументальную, предназначенную для обозрения и восприятия многими миллионами людей) ни замкнутой, ни воспринимаемой только узким кругом зрителей.

Такая роль скульптора, конечно, заставила выработать принципы и нормы, которые были бы понятны и близки для всего народа, для всех людей.

Античные каноны

Из этих предпосылок и зародилась в головах античных скульпторов мысль найти «модус», меру пропорций тела человека, которая удовлетворила бы вкусы всех.

Великим аналитиком норм человеческой красоты и в то же время создателем идеальных пропорций был знаменитый афинский скульптор Поликлет, современник Перикла и Фидия, работавший в эпоху расцвета греческого искусства, во второй половине V века до н. э.

Мы оставим в стороне вопрос, какими путями Поликлет пришел к достижению и воплощению своего идеала. Нас интересует другая сторона — самое существо его замысла и достигнутых им пластических гармоний. До нашего времени сохранились и могут нам служить объектами анализа две статуи Поликлета в точных античных воспроизведениях: одна известна под наименованием Дорифора — копьеносца, другая — под именем Диадумена, прекрасно сложенного молодого атлета, который повязывает голову лентой — знаком победы на физкультурных состязаниях.

Дорифор как будто медленно шагает, неся на левом плече копье. Об этой статуе Плиний в своей «Естественной истории» сообщил, что скульптор Поликлет создал Дорифора, юношу почти уже в поре мужественной зрелости. Эту статую художники называют «каноном», то есть художественным законом, потому что они извлекают из нее, как будто из книги, твердые правила. И таким образом Поликлет в одном своем произведении скульптуры оставил последующим художникам как бы учебник этого искусства.

Для нас, конечно, очень показательна такая высокая оценка античного автора, нашедшая впоследствии подтверждение во взглядах писателей древности — Цицерона, Квинтилиана и других, рекомендовавших современным им скульпторам самое пристальное изучение статуй Поликлета, которые при всей их кажущейся канонической отвлеченности производили впечатление исключительной реальности и всесторонней пластической гармонии.

Другая статуя Поликлета — «Диадумен» — по общему складу торса и всего тела близко подходит к статуе «Дорифор», но отличается более мягкими и округленными формами. Юноша — победитель на олимпийских состязаниях — стоит, опираясь на правую ногу, слегка отставив левую, и старается завязать на голове повязку. Пропорции «Диадумена» хотя и несколько облегчены сравнительно с «Дорифором», но в общем содержат те же отношения.

Обе статуи Поликлета, конечно, представляют значительный интерес как результат большой аналитической и синтетической работы скульптора, то есть расчленения целого на составные части и сбора разъединенных частей в единое целое, в единое произведение искусства. Но вместе с тем подобный метод отводил скульптора от реальной жизни, заставляя его обобщать формы и пропорции человеческого тела, что противоречит ценности индивидуальных форм, индивидуальных особенностей каждой части тела данного человека, особенностей его пропорций и всего его индивидуального склада.

В противовес такой, хотя и богатой своими достижениями линии развития греческой скульптуры, народилась новая школа скульпторов, которые, отдавая должное эпохе Поликлета, все-таки сумели направить свои искания в сторону более конкретную, точную, определенную и тем самым более жизненную.

Основателем новой школы пластического искусства был великий греческий скульптор Лисипп, живший во второй половине IV века до н. э., который смело преобразовал канон Поликлета. Лисипп, исходя более из реальности, то есть из того, что он видел непосредственно, без тех обобщений и идеализации пропорций и форм, которые себе позволил Поликлет, стремился воплотить в скульптуре жизненные черты живой натуры, которая была перед его глазами. Но в то же время в решении пропорций человеческого тела влияние канонов, установленных Поликлетом, было настолько велико, что Лисипп не решился с ними полностью порвать, а ввел в них некоторые, хотя и очень значительные, изменения.

Все новшества, введенные Лисиппом, прекрасно отозвались на развитии скульптурного искусства. Скульптура как бы наполнялась жизненным трепетом реальности и отошла от рассчитанных отвлеченных форм. Но и в произведениях Лисиппа еще осталась доля условных приемов школы Поликлета и свойственных ей толкований форм, которые в последующие эпохи преодолевались новыми поколениями скульпторов.

Нам сейчас интересны и необходимы опыты и достижения греческих скульпторов не как безусловный эстетический образец, а как искания — искания положительные, оставившие глубокий след во всем европейском искусстве. Наша задача освоить, понять наследие великого античного искусства, проникнуться его достижениями и пополнить наши знания анализом и проработкой образцов античной скульптуры эпохи ее расцвета.

Глава III
Лепка с гипсовой модели

Учебную практику принято начинать с лепки гипсовой модели. «Почему?— спросит обучающийся.— Почему не непосредственно с живой натуры?»

Чтобы получить на это правильный ответ, необходимо уяснить себе, в чем заключается разница между гипсовой и живой моделью.

Гипсовая модель — это точная копия произведения какого-либо скульптора. Автор-скульптор затратил свои знания и творческие способности, создавая данное произведение, а точная копия в последующем снята посредством формовки оригинала в гипсе.

Учащемуся при постановке такой гипсовой модели ставится задача вылепить с нее копию из глины. Эта копия уже не будет только техническим повторением образца, как отформованная в гипсе, а потребует от ученика внимательного иаблюдения и достаточно глубокого понимания творческих задач, какие ставил себе автор скульптуры, а также проникновения в те знания, которыми он обладал. Таким образом, ученик при копировании гипса, приобретая технические навыки, одновременно получает возможность постигнуть творческий замысел автора данного произведения.

Конечно, это трудно. Но как ни трудно, все-таки это легче, чем самому быть автором, самостоятельно что-то создавать. Вот в чем основное различие лепки с гипса и с живой натуры.

Даже от начинающего скульптора при лепке с натуры требуется приложение известной доли чисто творческих способностей. Надо самому решить все: и композицию, и пластическую форму, и техническое выполнение.

Если безличное, без понимания предстоящих задач копирование недопустимо даже по отношению к готовой модели, то тем более порочен такой бездушный подход по отношению к живой натуре, даже в том случае, если речь идет об обычном учебном этюде. Отсюда и следует, что лепить с гипса легче, чем с живой натуры. Но, помимо того, лепка с гипсовой модели всесторонне вводит в предмет изучения, почему и представляет очень полезное и необходимое упражнение.

С каких же именно гипсовых моделей нужно начинать учебную практику? Конечно, начинать надо с более понятных, но полноценных по мастерству скульптур, с образцов высокой классики. Такими образцами являются гипсовые копии произведений классического периода античного искусства и эпохи итальянского Возрождения. Эти копии и приняты как учебные пособия по лепке. Правильный подход к копированию гипсовой модели должен принести учащемуся большую пользу и послужить ему крепкой и здоровой основой для своих, личных авторских решений в работе с живой натуры.

Копирование классических образцов

Лепка с гипсовых классических моделей должна перемежаться с работой с живой натуры. Длительная непрерывная лепка с гипсов невольно может так закрепить-

ся в сознании и наложить такую неизгладимую печать на художественно-технические приемы обучающегося, что нелегко будет потом отделаться от приобретенного навыка. Вследствие этого не только полезно, но и просто необходимо чередовать гипс с живой натурой. Первыми постановками должны быть гипсовые модели классической головы и бюста, затем полуфигуры и фигуры.

Греческая скульптура в пору своего расцвета достигла совершенства в передаче на пластическом языке идеального образа человека. Его голова и тело изображались в самых различных позах, положениях и поворотах. Правдивость и точность в передаче мускулатуры и ее изменений при любых движениях тела должны особенно нас поражать, так как грекам, что уже отмечалось, не была известна анатомия как наука. Они не изучали анатомию на трупах или гипсовых анатомических слепках, что со времен Возрождения стало обязательным во всех художественных школах. А между тем при знакомстве с греческой скульптурой изумляет правдивость анатомического построения головы и тела. Костяк и мускулатура всегда переданы с верностью натуре, естественностью и пластичностью.

Каким образом греческие скульпторы достигли совершенства в изображении тела человека? Только пристальным наблюдением живого человеческого тела в движении и покое. Как известно, у греков чрезвычайно были развиты гимнастические упражнения и все виды спорта, физические состязания и игры. Возможностей для наблюдения было много. Особенно этому способствовал теплый климат, благодаря которому можно было наблюдать обнаженное или полуобнаженное тело бóльшую часть года. Кроме того, склонность к анализу и обобщениям направила пытливый глаз и ум греческого скульптора к изучению пропорций, изысканию их модуля (меры) и определению таких соотношений отдельных частей человеческого тела, которые давали бы впечатление наибольшей гармонии и красоты.

Греческая скульптура эпохи расцвета отличается завершенностью композиции и выразительностью всех элементов формы, наивысшим образом воплощающей вкладываемое в нее содержание. Под содержанием принято подразумевать основную мысль, идею художественного произведения. Под формой — внешние очертания, внешний вид и структуру скульптуры. Гармоничное сочетание содержания и формы поднимает художественное произведение до высокого совершенства.

Рассмотрим соединение этих элементов на образцах классической скульптуры. Конечно, из всех периодов греческого ваяния самым высоким был период Фидия и его школы. Не всегда в учебной практике обращают на этот период достаточно внимания. Одна из причин, вероятно, та, что до нас дошли только части многочисленных статуй Фидия с фронтона [14] Парфенона [15], обломки фризов и метоп [16]. Совсем не сохранились две монументальные статуи — Афины Парфенос [17] и Зевса Олимпийского [18]. Статуя Афины была высотой приблизительно в 12 метров, а Зевса — в 13 метров. Ни та, ни другая ста-

14
Фронтон — архитектурное завершение фасада здания, имеющее обычно треугольную форму (*примечание Б.Д.Королева*).

туя не дошла до нас даже в обломках, мы о них можем себе составить представление только по сохранившимся описаниям [19]. Но скульптуры фронтона, фризы и метопы, хотя тоже сильно поврежденные, дошли до нашего времени сохранившимися настолько, что мы можем ими пользоваться, как высоко полезными учебными пособиями. Содержание этих произведений достаточно вскрыто и разъяснено многочисленными исследователями, нам же в данном случае важно рассмотреть те композиционные приемы, те формы и обработку поверхности мрамора, которые применяли греческие скульпторы.

Какая же главная особенность в скульптурах Фидия и его школы? При всей исключительной правдивости передачи человеческого тела греки исходили в своем мастерстве только из познания пластической формы, ее изменений в зависимости от движения, поворота, соприкосновения с другой формой. В этом отношении особенно интересны для нас торсы двух юношей с восточного и западного фронтонов Парфенона. Собственно, одна статуя представляет даже не торс, а целую фигуру, у которой отбиты только кисти рук и немного повреждено лицо. Молодой, крепкого сложения, с развитой мускулатурой юноша полулежит, опираясь на левую руку. Упором этой согнутой в локте руки поддерживается приподнятая верхняя часть туловища, грудь и наклоненная вперед голова. Замечательно легко и убедительно переданы соотношения мягко трактованных форм нижней части туловища и движения его приподнятой верхней части [20]. Другая фигура дана тоже в полулежащем положении, но в более резком повороте, и юноша опирается не на локоть, а на ладонь [21]. Обе фигуры естественностью поз, анатомически верным построением корпуса, очень четким членением объемов и строгим, но в то же время пластически мягким очертанием форм, передачей их влияния друг на друга, напряженной растянутостью одних и крепкой собранностью других представляют собой совершенство в понимании человеческого тела. Такое же высокое мастерство мы видим в передаче тел юных женщин [22] или группы мужской и женской фигур [23], в мягком ли, спокойном их состоянии или в резком, сильном движении. При всех даже самых сложных положениях одиночных, парных или многофигурных скульптур Фидий и его ученики искали не анатомического членения фигур, а пластического сочетания их форм и объемов. При замечательной точности и верности натуре в передаче движения и покоя, анатомия подчинена у античных скульпторов пластически-объемным членениям и композиционно-конструктивным взаимоотношениям частей человеческого тела.

Ни в эпоху Высокого Возрождения, ни в последующие эпохи никогда скульптура не достигала такого совершенства. Как известно, в эпоху Возрождения, когда началось изучение мускулатуры человека на трупах, анатомическое изучение было сплошным увлечением и живописцев, и скульпторов. В настоящее время нам легко проследить, как это увлечение анатомией пагубно отразилось на некоторых скульптурах Возрождения и последующих времен (сравним полулежащую мужскую фигуру, создан-

15
Парфенон — храм греческой богини Афины Паллады в Афинах, построенный в 447—438 до н. э. (*примечание Б.Д.Королева*).

16
Фриз — декоративная полоса, окаймляющая здание или его часть. Метопы — прямоугольные плиты, входящие в архитектуру древнегреческого фриза. Иногда украшались рельефами, реже росписью (*примечание Б.Д.Королева*).

17
«Афина Парфенос» — статуя Афины, воздвигнутая Фидием в Парфеноне. Афина — в греческой мифологии одно из главных божеств. Богиня — девственница. Согласно мифу, в шлеме и панцире вышла из головы Зевса. Богиня войны и покровительница знаний, искусств и ремесел (*примечание Б.Д.Королева*).

18
«Зевс Олимпийский» — статуя Зевса, воздвигнутая Фидием в храме Зевса в Олимпии. Зевс — в греческой мифологии верховный бог, почитавшийся как отец и царь богов и людей. Бог неба, грома, молнии, дождя (*примечание Б.Д.Королева*).

19
Возможность составить себе представление об указанных утраченных статуях можно по сохранившимся античным монетам и римским копиям (см.: *Виппер Б.Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972, ил. 205, 212). При новейших раскопках в Олимпии в 1955—1958 были открыты остатки мастерской Фидия, в которой он работал над статуей Зевса (см.: *Сидорова Н.А.* Новые открытия в области античного искусства. М., 1965, с. 110—112).

20
«Дионис, или Кефал» — с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Британский музей, Лондон.

21
«Кефис» — с западного фронтона Парфенона. Мрамор. Британский музей, Лондон.

22
«Три богини (Три мойры)» — с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Британский музей, Лондон.

23
«Кекроп и его дочь Пандроса» — с западного фронтона Парфенона. Мрамор. Британский музей, Лондон.

ную каким-нибудь академическим скульптором с описанной фигурой юноши с западного фронтона Парфенона). Только понимание принципа пластически-объемного построения форм позволит нам избежать тех ошибок при воссоздании человеческого тела, которые были допущены в эпоху Возрождения и в последующие времена. В XVIII и начале XIX века теоретические сочинения по искусству были очень распространены. Много появилось исследований и практических руководств, применяемых в академической школе в период Мартоса, Козловского, Шубина и других.

Во второй половине XIX и начале XX века обучение скульптора в петербургской Академии художеств очень упростилось и свелось почти целиком к изучению анатомии и к выполнению этюдов и законченных статуй. Упадочный натуралистический академизм в скульптуре, типичным представителем которого является Залеман и его школа, принес особенный вред развитию русской скульптуры. Этому упадочному течению петербургского академизма с успехом противостояло Московское училище живописи, ваяния и зодчества, стремившееся к подлинному реализму.

Переходя к нашему времени, мы можем констатировать, что оно для скульпторов очень благоприятно. Развитие гимнастических упражнений и всех видов спорта создает условия, при которых современным скульпторам предоставлена полная возможность наблюдать пластику тела юношей и девушек. Наблюдение живой натуры — самое главное.

Когда учащийся будет постоянно наблюдать движущиеся тела, исполняющие те или иные гимнастические упражнения во время Спартакиад или Олимпиад, тогда он поймет, на основании какого принципа, каких правил может он воспринять, запомнить и воссоздать наблюдаемые движения. Сделать это возможно только идучи от общих форм и масс тела человека, а не от расположения в нем мышечных волокон. Это наблюдение покажет, что глазу легче и естественнее заметить и запечатлеть движение и связь общих форм в зависимости от того положения, которое принимает тело.

Метод анатомического анализа и изучения анатомического муляжа не требует живого наблюдения, художественного глаза скульптора. Наше время не может допустить подобных опрощающих и обедняющих подходов к вопросу о роли основных факторов, определяющих пластическую форму.

Глава IV
Лепка с живой модели [24]

24 Эта глава была ранее опубликована с небольшими сокращениями (*Художник*, 1976, № 9, с. 59–61).

Лепка с живой модели — основа учебной практики по скульптуре. Если лепка копий с гипсовой модели при всей своей серьезности и нужности все-таки служит только сопутствующим упражнением наравне с упражнениями в рисунке и с занятиями по анатомии и перспективе, то лепка с живой модели вплотную подводит учащегося к получению, закреплению и развитию своих познаний и способностей в области скульптуры.

Главным объектом изучения и воплощения в

скульптуре в практической работе учащегося является человек.

Как же надо подходить к работе над этюдом с натуры?

Прежде всего необходимо понять, что задача заключается в изображении именно того конкретного человека, который стоит в данный момент на станке для натурщика. Учащийся должен вылепить этого человека со всеми присущими ему особенностями: пропорциями, складом лица, строением черепа, формой глаз, носа, губ, шеи, рук и прочих частей тела. Нужно передать в скульптуре именно то положение головы, корпуса и ног, в котором поставлена натура.

Для осуществления этой цели учащемуся в этюдных упражнениях прежде всего необходимо развивать способность к наблюдеиию и волю к фиксации, к закреплению своих наблюдений в глине. Всякие искусственные приемы, например, предварительное измерение пропорций натуры или применение тех или иных канонических модулей, будут убивать личное наблюдение, индивидуальную способность воплощать в глине видимое своим глазом. «У скульптора циркуль в глазу, а не в руке»,— тонко определил Микеланджело.

Предвзятый подход помешал бы передать особенности данной натуры, скульптор неминуемо смазал бы ее черты, не сумел бы охарактеризовать видимые формы, не отразил бы пропорции и живое движение модели. Получилось бы что-то среднее между действительным, реальным и несуществующим, отвлеченным. Этюд был бы безличным, невыразительным, утратившим живое сходство с натурой.

Чтобы избежать этого, необходимо приучить себя воспринимать натуру непосредственно, без предвзятостей, так сказать, открытыми глазами. Только тогда разовьется настоящее понимание натуры и способность к ее правдивому изображению.

Ну, а как же быть со знаниями, полученными от сопутствующих дисциплин: анатомии, перспективы? Выходит, что они как будто и не нужны? Нет, конечно, знания по анатомии и перспективе очень нужны. Эти знания бывают нужны как в процессе лепки, так и при проверке этюда, проверке точности своего глаза, верности костяка скульптуры, точности прикрепления мышц, разбора суставов, проверке верности передачи натуры и правдивости этюда. Знание анатомии и перспективы необходимо учащемуся для того, чтобы работа его обладала грамотным объемно-пространственным и анатомическим построением.

Но цель этюдной работы по скульптуре не исчерпывается достижением только анатомической грамотности. Есть и другая сторона, отсутствие которой сделало бы этюдную работу слишком сухой и ограниченной,— это пластичность формы.

В области искусства понятие «пластичный» вышло из рамок своего первоначального содержания — «вылепленный». В это понятие входит совокупность свойств скульптурного произведения: и характер моделировки форм, и связующая их непрерывность — гибкость и мяг-

кость перехода от одной формы к другой, и точность границ объема форм, и последовательность их расположения в пространстве и т. п. Чувство пластики у скульптора такой же дар, как чувство цвета у живописца, как чувство звуковой гармонии у композитора, ритма стиха у поэта. Этот дар нужно в себе развивать последовательными и непрерывными упражнениями в лепке с живой обнаженной и одетой натуры, непрерывным и неустанным наблюдением человека в жизни, в покое и труде.

Подготовительные наброски к этюду с живой обнаженной модели

Прежде чем приступить к этюду в заданном размере, не только очень полезно, но безусловно необходимо выполнить несколько небольших набросков модели. Наброски должны быть такого размера, чтобы можно было обойтись без каркаса. Смысл набросков заключается в том, чтобы прежде всего уловить композицию позы, в которую поставлена модель, то есть расположение модели в пространстве и соотношение основных и второстепенных частей ее фигуры. Основные части фигуры — в данном случае те, которые служат для выражения движения модели, например, нога, служащая опорой для всего корпуса, рука, уравновешивающая наклон туловища, шея, несущая в том или ином повороте голову, и т. п. Второстепенные части тела в композиции позы те, которые в данном случае несут дополнительную службу, например, вторая нога, лишь помогающая первой, и т. п.

Когда натурщик поставлен в позу для этюда, в небольшом наброске можно быстрее зафиксировать выразительность естественной позы еще не утомленной модели. Такой набросок поможет увереннее себя чувствовать в работе над большим этюдом.

В подготовительном наброске легче понять и передать основные пропорции модели: соотношение роста натурщика и размеров крупных частей его тела. Одновременно с пропорциями следует находить движение натуры, не останавливаясь на деталях, а стараясь выявить главное. В набросках нужно стремиться к возможно более выразительной характеристике форм. В некоторых положениях тела, при его полном покое, мышцы человека расслабляются и растягиваются, при самом небольшом движении одни из мышц сокращаются резко, другие — слабее, третьи могут оставаться неподвижными. В наброске необходимо быстро охарактеризовать формы групп одновременно действующих мышц, не боясь подчеркнуть их напряжение и выпуклость. Может быть, в этюде для достижения целостности всей работы придется кое-что смягчить, а иное, наоборот, усилить, но в наброске не надо бояться резко подчеркивать характер движения, пропорций и форм поставленной модели.

Конечно, в быстром небольшом наброске невозможно достичь такой законченности, как в этюде. Может быть и должно быть воспроизведено только то, что поддается быстрой фиксации. Последующая, более длительная этюдная работа позволит отобрать наиболее удачно найденное.

Лепка бюста

Для позирования посажен на табурет обнаженный по пояс натурщик. Высота станка, на который поставлен табурет, такова, что наши глаза находятся на уровне ключиц натурщика. Задача — выполнить в глине «погрудный бюст», то есть бюст такого обреза, чтобы его нижняя линия проходила немного выше сосков натурщика. Размер — натура или натура с четвертью. Натурщик — средних лет, с крепкой мускулатурой головы и плечевого пояса. Лицо с крепким и четким костяком, бритое, с крупными чертами, волосы коротко подстрижены, с небольшим напуском на лоб и причесаны на боковой пробор. Общее выражение лица и фигуры мужественное, волевое. Натурщик сидит спокойно, прямо, плечи развернуты, голова немного повернута вправо, кисти рук симметрично лежат на коленях.

На своем станке, на верхней вертящейся доске устанавливаем и закрепляем надлежащий каркас.

Доску станка, на котором сидит модель, поворачиваем так, чтобы лицо натурщика было обращено к нам фронтально. Этим мы как бы сознательно затрудняем себе начало работы, так как при таком положении расстояние от ближайших к нам точек модели до более отдаленных определить сложнее. Например, расстояние от кончика носа до уха определить глазом труднее, глядя на натуру спереди, чем видя ее в профиль, но за эту трудность мы после ряда упражнений будем вознаграждены сторицей.

Дело в том, что если начинать работу с профильного положения натурщика, то можно невольно сбиться с правильного пути и переключиться на контурную обрисовку форм, противостоящую реалистическому методу их объемного построения. Привычка к линейному решению у еще неопытного скульптора влечет за собой потерю пространственного восприятия. Нам же надо развивать в себе основное для скульптора чувство общей массы, чувство объемности форм и глубины пространства.

Начиная практическую работу с фронтального положения модели, мы сразу входим в основной круг скульптурных задач. Мы сосредоточиваем внимание на объеме общей массы головы, шеи и начала грудной клетки с плечевым поясом.

Одновременно обращаем внимание на пропорциональные отношения и определяем пространственное расположение и пропорции главных деталей: местоположение черепной коробки по отношению к лицевому отделу головы, высоту и ширину лба по отношению к длине носа, ширину разреза рта — к размеру подбородка, устанавливаем размер уха, находим его место, определяя спереди расстояние от кончика носа до места прикрепления уха. Поворот головы нам поможет легко найти место соединения шеи с ключицей.

Только после того, как мы убедимся, что бюст в общих чертах — в своих объемах и главных пропорциональных отношениях — построен, мы повернем доску станка натурщика так, чтобы его лицо оказалось к нам в профиль и снова приступим к проверке нашей работы.

Не надо думать, что, выполняя работу, надо спешить, так как одновременно поставлено много задач,—

ни в коей мере. Спешка — плохой помощник. Нужно работать быстро, но без торопливости и в то же время — не вяло.

Мы начинаем проверку скульптуры прежде всего с установки головы, с ее положения по отношению к грудной клетке и соотношения размеров общих масс головы, шеи и груди. Этим массам глины мы пока придали только общие формы — ведь работа у нас еще в первой стадии. В этой стадии самое главное — найти положение головы и определить у себя на станке в глине главные массы скульптуры, заключив их в возможно более точные, но обобщенные формы, без детальной моделировки. Одновременно проверяем по натуре каждую часть бюста, их пропорциональные отношения между собой и по сравнению с целым и также придаем им пока обобщенную форму.

Выполнив первую проверку по обоим профилям, мы опять поворачиваем доску станка натурщика и ставим его перед собой по диагонали (в трехчетвертном повороте), с правой и с левой диагонали спереди и с правой и левой диагонали со стороны затылка. Проверив последовательно свою работу и убедившись в том, что найденное нами обобщенное решение правильно, мы можем считать первую стадию работы законченной. В процессе работы, кроме непосредственного наблюдения натуры, мы незаметно для себя применяли запас ранее полученных знаний по анатомии, по пространственной перспективе, а также знаний, добытых нами в результате упражнений в набросках и в рисунке, которые исподволь, как бы автоматически, руководили нашей рукой и нашим сознанием. Благодаря этим знаниям наша работа и получила ту степень грамотности и пластичности, которой мы на данном этапе овладели.

Но, кроме того, мы должны проверить по учебникам, атласам и анатомическим муляжам все части своей работы: и костяк, и послойное прикрепление мышц, и хрящевые части, и суставы, и выступающие артерио-венозные сосуды, и кожно-жировой и волосяной покровы.

После анатомической проверки мы проверим нашу работу с точки зрения принятых наукой средних пропорций тела человека, а также и по пропорциям, положенным в основу академических учебных пособий. К вопросу о пропорциях мы должны подойти сугубо осторожно. Ведь наша задача — выполнить бюст данного натурщика, а не вообще человека и не человека каких бы то ни было отвлеченных, средних или идеальных пропорций. Поэтому эти средние пропорции мы должны держать в голове на всякий случай, для того лишь, чтобы, ориентируясь на них, иметь возможность исправить какие-то явные грубые ошибки, допущенные нами в работе.

После проверки мы переходим к последней, третьей стадии лепки — к полному завершению бюста. Эта стадия включает два последовательные вида работ. Первый вид будет заключаться в разработке всех деталей бюста, второй — в окончательной моделировке форм и в объединении их в одно пластическое целое.

Каждую деталь необходимо проработать, то есть возможно точнее построить, передать характер ее формы,

связать ее со смежными деталями и найти ее положение в общем комплексе форм, стараясь достигнуть полного сходства с натурой.

Может быть, не раз придется полностью переделать деталь и заново восстановить ее на своем месте. Упорство и труд, внимание и воля должны превозмочь все затруднения в работе. Нужно прорабатывать глаза, надбровные дуги, лоб и волосы, нос, губы, уши, мышцы шеи, ключицы. Надо иметь в виду, что скульпторы пользуются одноцветным материалом, в их распоряжении нет красок, которые придают такую выразительность работам живописцев. Так, например, как бы мы ни вырезали зрачок глаза, мы не можем достигнуть его цветовой выразительности, как этого могут достичь живописцы. Но скульптор придаст глазам ту же силу естественного выражения, если обратит должное внимание на разработку не только глаза, но и глазницы, переносицы и надбровных дуг. Тогда он сумеет передать не только физическое строение глаза, но и живость взгляда и тем самым преодолеет колористическую ограниченность своего материала. То же самое относится и к губам, щекам, бровям и волосам — наиболее ярко окрашенным частям человеческого лица.

Но, разрабатывая детали, ни на минуту нельзя упускать из внимания общее, необходимо следить, чтобы прорабатываемая деталь не выбилась из целого и не потянула за собой переработку всего бюста. Ни в коем случае нельзя выходить из заданного размера работы, скажем, в натуру или в натуру с четвертью и т. д., так как нарушение размера влечет за собой и нарушение пропорций скульптуры. Нужно приучить себя строго держаться поставленных рамок и именно в них уметь расположить бюст со всеми его деталями.

В процессе работы необходимо довольно часто отходить на несколько шагов от скульптуры, чтобы яснее видеть всю ее целиком. Это дает возможность проверить ее установку и соотношение частей. Никоим образом нельзя работать, прижавшись к своему станку, и забывать, что задача заключается в том, чтобы сделать бюст в целом, а не выполнить одну какую-либо деталь. Чтобы глаз полностью мог охватить позирующую модель, станок с глиной должен отстоять от нее не ближе, чем на расстоянии, в два с половиной раза превышающем размер полуфигуры сидящей натуры. На такое же и даже несколько большее расстояние следует отходить от своего станка.

Считаем нужным пояснить, что хотя мы в изложении придерживались принципа строгой последовательности работы над этюдом по стадиям, неправильно было бы к этому принципу отнестись с излишней педантичностью. На практике данная последовательность может до какой-то степени изменяться, но задачи, составляющие содержание работы над этюдом, должны быть решены со всей тщательностью. Если учащийся, копируя образец, должен угадывать тот путь, которым шел автор произведения,— то, начиная сам лепить с живой модели, он должен самостоятельно начертить себе путь, которым он постепенно будет воссоздавать голову, бюст или фигуру позирующей ему натуры.

Лепка мужской фигуры

На модельном станке поставлен натурщик лет 28—30. Он опирается на правую ногу; левая нога, слегка согнутая в колене, немного выдвинута вперед. Левая рука, согнутая в локте, крепко опирается на бедро раскрытой кистью, правая рука спокойно опущена вдоль туловища. Голова слегка повернута влево.

В работе над этюдом с натуры самое трудное — понять и передать в глине движение модели. Ни в коем случае к передаче движения нельзя подходить описательно, то есть просто копировать положение ног, рук, туловища, головы модели. Как бы верно ни было повторено их положение, никогда не будет эта пассивная копировка убедительна, так как она выполнена без необходимого понимания направления движения основных масс тела. Вот почему следует ставить модель в такую позу, которую наиболее легко можно было бы понять и прочесть. Что значит — прочесть позу натуры? Это значит, что движение, выраженное в позе модели, должно быть разобрано, проанализировано, как в своих опорных точках, так и в направлении сил, поддерживающих тяжесть, и в напряжении мышц и форм всех частей тела. При взгляде на позу данного натурщика можно легко в этом разобраться.

Тело нашего натурщика имеет одну основную точку опоры — ступню правой ноги. Поэтому на установку правой ноги в этюде должно быть обращено особенное внимание. Понятно, что нога эта особенно напряжена и ступня ее плотно соприкасается с поверхностью доски станка. Следовательно, внимательно должны быть прослежены и тщательно выражены в глине плотность соприкосновения правой ноги с глиняным плинтом и ее сильная напряженность. Кроме того, следует иметь в виду, что так как каждая часть ноги человека (бедро, голень и ступня) соединена с другой частью своеобразным шарниром — суставом, то какой бы прямой ни казалась нога, в действительности каждая ее часть соединена с другой под небольшим углом и характеризуется только ей одной присущим напряжением мышц.

Поняв роль правой ноги в данной позе натурщика как главной опоры тела, легко будет понять и действие дополнительной его опоры — левой ноги. Хотя ее роль в данном случае второстепенная, но найти установку левой ноги не менее трудное дело. В связи с тем, что положение левой ноги находится в полной зависимости от положения корпуса натурщика, степени его наклона, оно кажется гораздо менее определенным, чем положение правой ноги.

Живая модель, поставленная в ту или другую позу, конечно, не может сохранять ее неизменной из сеанса в сеанс. Даже в течение одного сеанса натурщик не может выдержать своей позы без легких изменений. Обыкновенно ослабляется напряженность позы, ее движение, ее выразительность. Натурщик, утомляясь, естественно, расслабляет мышцы и теряет силу упора. Скульптору необходимо поэтому зорко следить за своей работой, чтобы не уйти от первоначально взятого движения и, смягчая его вслед за утомленным натурщиком, не потерять установленной позы модели.

Одновременно с движением необходимо определить в своей этюдной работе и пропорции тела натурщика. Необходимо самому, на свой глаз определить рост натурщика и соотношение главных частей его тела: головы по отношению ко всему телу, ног по отношению к туловищу, длину рук, кистей, ступней, ширину плеч, груди, бедер и пр.

В остальном порядок работы над этюдом фигуры тот же, что и над этюдом головы и бюста.

Лепка женской фигуры

До сих пор в работе с живой обнаженной модели мы пользовались мужской натурой, так как объемность формы и ее пластические изменения гораздо резче, нагляднее и определеннее выявляются в мужской натуре, чем в женской.

Пластические переходы форм труднее определить на женской натуре из-за наличия в женском теле подкожного жира, даже при хорошо развитой мускулатуре. Поэтому границы соприкосновения объемов, сглаженных слоем жира, могут быть настолько незаметны, что не всегда их возможно уловить. Эта мягкость перехода от одной формы к другой и создает особенную трудность при выполнении женской фигуры.

Первая задача — это установка позы натурщицы.

Выбор позы находится в прямой зависимости от характера сложения модели. Натурщица может быть сложена, как обычно говорят, «женственно» или может иметь «мужественное» телосложение. Высокий рост, широкие высокие плечи, узкий таз, высокая широкая грудная клетка, крепкие и сильные мышцы рук и ног будут напоминать мужскую, крепко сложенную фигуру. Прототипом такой фигуры является античная скульптура Афины Паллады — женщины-бойца, способной к мужественной самозащите и мужественному отпору врагам.

Другой тип — полная противоположность первому. Это — женщина мягкого, легкого телосложения, с еле заметными границами перехода формы к примыкающей другой форме. Все мышцы покрыты легким подкожным слоем пластичной жировой клетчатки, что еще более придает телу эластичность и нежную упругость. Идеальный тип подобного женского образа представляют статуи Афродиты (Венеры), из которых наиболее типична статуя «Венера Медицейская»[25].

Для нашей новой этюдной работы полезно выбрать женскую натуру, наиболее подходящую ко второму типу — типу женственному. Поставим ее почти в ту же позу, в которую ставили натурщика, но без такого напряжения в служащей опорой телу правой ноге и в упирающейся в бедро левой руке, и вглядимся в пластический строй позы модели. Мы не будем повторять весь ход объяснений к заданию и раскрывать снова метод построения фигуры, который остается тем же, что и при лепке мужской фигуры. Построив фигуру в общем пластическом характере, с учетом ее индивидуальных пропорций и анатомического строения, обратим внимание на женскую голову, лицо и шею до линии ключиц. Первое основное отличие женской натуры от мужской заключается в том, что мышцы не вы-

25
Афродита — в греческой мифологии богиня любви и красоты. Согласно мифу возникла из пены морской. В Древнем Риме отождествлялась с Венерой, первоначально у древних италийцев — богиней весны (*примечание Б.Д.Королева*). «Венера Медицейская» находится в галерее Уффици, Флоренция.

деляются у женщин так резко. Наоборот, отдельные мышцы как бы сливаются в одну общую цельную форму. Особенно трудно найти границу между шеей и подбородком, переход щеки к челюсти и боковой стороне шеи, а также переход к грудной клетке. Все границы так незаметны, особенно при мягких движениях, что требуется много внимания, чтобы понять форму и передать ее без упрощения, с той насыщенной мягкой полнотой, которая сообщает пластичность женской фигуре.

Далее большие трудности представляет грудь, будет ли она правильной или неправильной формы. Основная часть женской груди — грудная железа — настолько мягка и подвижна, переходы ее к грудине и ребрам настолько незаметны, что потребуется много наблюдений и усидчивости, чтобы правдиво передать их.

Задача учащихся — выполнить реалистический этюд, то есть передать то, что находится перед ними, что они видят своими глазами, без какой бы то ни было идеализации, приукрашивания натуры. Самое главное — добиться характерной выразительности не только всей фигуры и позы натурщицы в целом, но и каждой части фигуры, каждой отдельной формы поставленной для позирования модели, без каких-либо затушевываний и прикрас, без нивелировки. Наоборот, надо добиться чтобы и поза, и каждая форма тела были выполнены с подчеркиванием их индивидуальных особенностей, независимо от того, красивы они или некрасивы, приятны или даже неприятны.

Всякие нарочитые обобщения, затушевывания, предпочтения, может быть, и будут иметь место в дальнейшем, может быть, и потребуется их применить в каких-либо случаях или поставленных для себя специальных задачах, но в период учения самое главное — научиться «брать» натуру такой, какая она есть, как ее видишь.

Вернемся к нашему этюду. Небольшой наклон тела, опирающегося на правую ногу, при освобожденной слегка согнутой в колене левой ноге четко разделит торс по линии талии и определит две его части: верхнюю, с грудной клеткой в своей основе, и нижнюю — с тазобедренной. В основе той и другой части лежат разнохарактерные формы, которые будут вызывать стремление объединить их в конструктивное целое.

Выявление конструктивной связи отдельных форм в данном случае будет заключаться в передаче чисто весового давления верхней части торса на нижнюю, в связи с чем необходимо будет показать соответственно происшедшие изменения в формах обеих частей торса. Мышцы торса со стороны сгиба и наклона его грудной части несут активную работу, оттягивая торс в свою сторону. От напряжения мышцы сокращаются и одновременно утолщаются, а вместе с ними утолщается и жировая клетчатка. Это вызывает образование кожных складок, подчеркивает объем торса и его очертания, делает его как бы изнутри выпяченным, набухшим и напряженным. Такое состояние мышц позволяет учащемуся очень ясно видеть выявившуюся пластическую форму и четко определять ее надлежащими гранями. С другой (противоположной напряженной) стороны торса мышцы расслабляются, растя-

гиваются и утоньшаются, но не полностью, а в той мере, в какой напрягаются и утолщаются мышцы со стороны сгиба.

В женском теле подкожный жировой слой способствует в данном случае как бы обобщению форм всей той части торса, где мышцы находятся в расслабленном состоянии, и превращению ее в единую пластичную своеобразную форму, резко контрастирующую с формой противоположной стороны.

Мы так подробно разбираем пластические изменения форм женского тела потому, что на женской натуре легче понять особенности пластики тела человека.

Подобный анализ необходимо проводить всегда в работе с женской модели, выполняя как целую фигуру, так и любую ее часть.

Итак, мы видим, что лепка женской фигуры представляет большие трудности. Очень часто, чтобы избежать их, пластическую лепку подменяют на практике более или менее точной передачей мышц. Такое натуралистическое понимание задач скульптуры сводит ее на положение анатомического слепка или муляжа. Только пластическое сочетание и сопряжение форм, когда каждая форма в полной гармонии или в соподчинении с примыкающей к ней формой составляет с ней нечто целое, закономерно слившееся воедино, можно считать скульптурным произведением. Анатомо-натуралистический подход к изучению модели дается, конечно, гораздо легче, но он несет в себе зловредные зерна дилетантизма и ведет лишь к однобокой «грамотности». Последняя не заключает в себе понимания основ скульптуры, а ограничивается лишь составлением анатомического муляжа.

Лепка старческой фигуры

Лепка обнаженной старческой фигуры в тех случаях, когда модель худощава и, следовательно, тело ее не имеет почти никакой подкожной жировой прокладки, может быть очень полезна для изучения анатомии и понимания роли костяка. Особенно она полезна для тех, кто по какнм-либо причинам не проходил курса анатомических слепков. Правда, отрешиться полностью от живых пластических форм и видеть в них только анатомическую систему не только не легко, но просто невозможно.

Впечатления от пластических фигур, объединенных по своим особым законам, нельзя игнорировать. У нас в этом отношении имеются убедительные примеры. Как известно, до нас дошли приписываемые Микеланджело небольшие статуэтки. Одна из них представляет сидящую мужскую фигуру, но как бы без кожного покрова, а только с очень подробно, до малейших частностей, пролепленной мускулатурой и костяком черепа, грудной клетки, таза и конечностей. Общая пропорциональность взаимоотношений частей фигуры, общая высота фигуры и все нормы и принципы пластической скульптуры в статуэтке выражены с большой отчетливостью. В то же время статуэтка — не этюд с натуры, так как с нее «снят» кожный покров. Но, видимо, автор полностью подчинял здесь анатомию задачам и принципам скульптуры как пластиче-

ского искусства, стремился и в анатомическую фигуру вложить свое понимание пластики форм.

Приступая к лепке старческой фигуры, прежде всего вглядываемся в ее пропорции и замкнутые объемы, отмечаем их взаимосвязь и возникающие изменения формы. Одновременно штудируем и анатомию, воспользовавшись тем, что на старческом теле отдельные мышцы отчетливо обрисовываются под кожей, так же как и «костяк», то есть скелет. Нам необходимо отметить те пластические особенности фигуры человека, которые вызываются возрастом (в данном случае старческим),— прежде всего нечеткость мышечных передач, волевого импульса, мышечного толчка. Мышцы натягиваются дрябло и неустойчиво отражают волевое стремление. Эти особенности присущи и отдельным частям головы и лица, и строению рук, ладоней и пальцев. Нам важно понять характер возрастных изменений, чтобы усвоить принцип построения фигуры старика в целом. Старческий облик, конечно, так же разнообразен в своих индивидуальных особенностях, как и любая другая натура. Наша задача понять и построить именно данную фигуру со всеми ее индивидуальными чертами.

Вглядимся в голову стоящего перед нами старика. Форма черепа и его индивидуальные черты должны привлекать наше внимание. Размер и объем затылочной кости, выпуклость или прижатость теменной кости, лобные бугры, подглазные и бровные бугры особенно важны для характеристики лица. Кроме того, чрезвычайно важно уловить и запечатлеть скуловые выпуклости и четко очерченные углы челюстных костей и их привязки к черепу, а также общий характер головы и ее лицевой части.

В этом отношении очень интересна античная голова Гомера. При всех морщинах, избороздивших старческое лицо, легко разобраться в построении головы, которое положил в основу своей работы греческий скульптор. Очень четко и в то же время мягко очерчены глаза, скулы и впалые щеки старца. Все части лица разобраны как пластические элементы единого скульптурного комплекса, что служит примером строго синтетического мышления скульптора.

Примером такого же крепкого единства может служить фигура сидящего старца с восточного фронтона храма в Олимпии [26]. Все членения головы, шеи, обнаженной грудной клетки, прикрытой бедренной части и ног выполнены с исключительным чувством меры и целостности.

26
Скульптура храма Зевса в Олимпии (470—456 до н. э.) хранится в Археологическом музее в Олимпии.

Пример такой трактовки скульптуры должен помочь анализу и усвоению принципов передачи старческой фигуры в выразительных скульптурных формах.

Глава V
Скульптурный портрет
Основы работы над портретом

Портрет [27] является одним из самых трудных видов скульптуры, поэтому работа над ним уже требует известных профессиональных навыков. Выполнение головы или бюста живой модели служит как бы преддверием к работе над портретом. Этюд-бюст ограничен в своих задачах достижением сходства с формами модели и анато-

27
См. в наст. изд.: *Никольская Е. Н.* Семья Королевых, с. 235—237.

мической грамотностью. При выполнении портрета возникают более обширные и глубокие художественные проблемы. Разнообразие оттенков, которые можно положить в основу решения портрета, может вызвать более широкий комплекс самостоятельных подходов к нему, чем любая композиционная тема.

Работа над портретом требует не только напряженного внимания к внешней, физической форме портретируемого, но и проникновения в его духовный мир, выявления его психологических черт, индивидуального характера, запечатленного на лице. Таким образом, основной задачей портрета является характеристика личности человека.

Вся сила портрета в правдивости воссоздания духовного, внутреннего облика портретируемого, но эту правдивость часто подменяют точным, но сухим «протоколом». Поэтому, приступая к практической работе, необходимо прежде всего ясно осознать разницу между задачами портрета и этюда с натуры.

На первый взгляд кажется, что, собственно, и нет никакой разницы: то и другое выполняется с позирующей модели, но это только кажущаяся общность, внешняя тождественность. Помимо передачи общего сходства, внешности натуры, в портрете нужно подчеркнуть индивидуальные психологические черты человека, его внутренний мир, его внутренние качества.

Композиция портрета должна способствовать наивернейшему и наиболее полному раскрытию внутренней сущности портретируемого. В процессе создания портрета композиция является комплексом всех его элементов, воздействующих на зрителя на равноправных началах. Характеристика черт лица и объема всей головы, ее «насадка» на шейный отрезок позвоночника и на грудную клетку, то или другое положение головы и плеч по отношению к вертикальной оси туловища, наконец, характер фактурной обработки самой поверхности в соответствии с используемым материалом — все это составляет нераздельное целое, с той или другой степенью гармонии соединяющее между собой отдельные элементы скульптурного произведения.

Конечно, все ранее приведенные указания, относящиеся к выполнению бюста, полуфигуры и фигуры, остаются в силе и для решения портретных задач. Углубленная работа над портретом, будет ли он решен в виде бюста, поясного портрета или в размер всей фигуры, потребует много композиционных подготовительных этюдов и набросков с натуры. Этот метод, настолько важный, что без него невозможно основательно выполнить ни портрет, ни композицию, заключается в том, чтобы в порядке предварительной работы сделать несколько быстрых набросков с натурщика в установленной позе. Быстрота наблюдения постепенно разовьется, благодаря чему можно будет всегда уловить позу, движение и характерные черты позирующей модели. Работая над портретом, нельзя забывать, что не только лицо, голова, но и все части тела у каждого человека неповторимы и они должны быть также увидены скульптором и отображены в портрете со всеми их индивидуальными особенностями.

Портрет по фотоматериалам

Довольно часто скульптору приходится работать над портретным бюстом или фигурой по фотоматериалу. Эта кропотливая работа требует совокупности многих приемов. При изучении материала скульптор не может полагаться на один какой-либо фотоснимок. Ему необходимо иметь ряд фотографий в разных поворотах, чтобы ясно представить фигуру в объеме, пространственном расположении ее частей с различных точек зрения. Изучение натуры по фотоматериалу требует терпения и выполнения многочисленных набросков. Черты каждой стороны и части лица и всей головы усложняются теми или другими ее поворотами. Еще бо́льшие трудности создаются при выполнении полуфигуры и всей фигуры портретируемого.

Конечно, можно облегчить себе работу, подыскав подходящего натурщика, но к этому необходимо подходить очень осторожно. Часто случалось так, что, казалось, была найдена подходящая натура и скульптор старался полностью передать все ее черты и особенности. Но эти индивидуальные черты и особенности избранного натурщика, внешне похожие на черты оригинала, отражали совсем другую душу человека, совсем иной интеллектуальный мир и совсем иную психику. Было немало примеров того, что портрет, сделанный не с оригинала, а с другой натуры, производил настолько фальшивое впечатление, что скульптура становилась почти карикатурной. Этого особенно надо бояться в подобной работе, и поэтому наибольший труд следует положить на изучение фотоматериалов. Только многолетняя практика выполнения предварительных эскизов и набросков создает твердую базу для создания портретной скульптуры по фотоматериалу.

Глава VI
Рельеф[23]

[23] Эта глава была ранее опубликована с сокращениями (*Художник*, 1977, № 1, с. 61—62).

Рельефом, как известно, называется всякое выпуклое изображение на ровной или ровно изогнутой плоскости. Рельеф может иметь почти полный объем реального предмета или уменьшенный, как бы сплюснутый объем. В первом случае рельеф называют высоким или горельефом, во втором — низким или барельефом.

Степень высоты рельефа может быть бесконечно разнообразной — от полной округлости до совсем небольшой выпуклости, почти сливающейся с плоскостью фона. От степени высоты рельефа зависит метод его выполнения. Горельеф полной высоты выполняется как обыкновенная кругло-объемная скульптура, с той лишь разницей, что одна из сторон горельефа как бы приставлена, прикреплена к плоскости, вследствие чего такой горельеф можно обозревать не со всех сторон, не в полной окружности, а до половины окружности, то есть до 180°. Горельефная скульптура полной высоты в соотношении своих объемов не меняется, а сохраняет те же отношения, как и в круглой скульптуре. Но как только высота рельефа будет уменьшена по отношению к реальному объему, хотя бы незначительно, так тотчас нужно переходить к иному методу выполнения скульптуры.

Что значит уменьшить реальный объем, не изменяя его контура? Это значит сжать все объемные плоскости, перпендикулярные к плоскости фона, на которую накладывается рельеф, или имеющие направление под тем или иным углом к фону. Следовательно, все плоскости, ограничивающие объемную форму, перпендикулярные или косые по отношению к плоскости фона, подлежат равномерному сокращению в той степени, на какую уменьшается высота или глубина реального предмета. Плоскости же, ограничивающие объемную форму параллельно плоскости фона, на которую наносится рельеф, остаются без изменения.

Теоретически это очень ясно и просто, практически этот метод в применении к неодушевленным предметам также не представляет большой трудности, ибо плоскости, определяющие объемную форму неодушевленных предметов, четки в своих границах и в своих соприкосновениях с соседними плоскостями.

При сокращении объемных плоскостей, ограничивающих формы живой природы, особенно тела человека, выполнение рельефа представляет значительно бóльшие трудности, так как в живой, органической природе нет плоскостей, четко и геометрически точно соприкасающихся между собой; поэтому найти их бесконечно разнообразные углы отклонения от основной параллельной плоскости можно лишь при исключительном внимании и учете всех компонентов формы.

Таким образом, рельеф по своим изобразительным возможностям приближается к живописной картине, объектом для рельефного изображения на плоскости может служить человек, природа, натюрморт, живые букеты цветов, площадь с перспективным расположением окаймляющих ее зданий и интерьеры со всеми деталями, с их самой тонкой узорчатой декоративностью.

Народы всех времен пользовались рельефами для изображения природы, животных, быта и жизни людей. Но строго перспективный рельеф был достижением эпохи Возрождения, после открытия и определения законов зрительной перспективы. В наше время рельеф больше всего применяется как архитектурно-декоративная деталь снаружи здания или на внутренних стенах сооружений общественного значения. В портретном жанре рельеф также имеет большое распространение, особенно в медальерном искусстве.

Лепка барельефа с живой натуры

При лепке барельефа руководствуются в постановке модели иными соображениями, чем для круглой скульптуры. Как мы уже говорили, всякий рельеф, в противоположность круглой скульптуре, может быть осмотрен не со всех точек зрения, а только до половины окружности. Ввиду этого позы модели можно выбирать без всяких ограничений, которые неизбежны для круглой скульптуры: в данном случае отсутствует необходимость установки каркаса — не приходится бояться, что слишком выдвинутые конечности или излишне согнутый торс усложнят сооружение каркаса.

Особенно свободно можно выбирать позу модели для барельефа, в котором все или почти все точки скульптурного изображения соприкасаются со служащей фоном плоскостью, поэтому всякая забота об укреплении выступающих частей скульптуры отпадает. Остается только необходимость укрепления на доске слоя глины, на который наносится изображение. Если этот слой глины не укрепить, он может сползти, когда доска будет укреплена почти в вертикальном положении на верхней крышке станка или на мольберте. Глину укрепляют, набивая на доску горизонтальные деревянные планочки[29].

29 См. текст и иллюстрации в книге *Э.Лантери* (с. 91—103).

Итак, мы имеем возможность установить натуру для барельефа, пользуясь той же свободой, как и при установке натуры для рисунка. Единственным ограничением будет форма плоскости, на которую наносится барельеф. При установке натуры мы будем искать такую позу модели, чтобы при нанесении рельефа последний гармонично заполнил всю плоскость доски, круглой ли, продолговатой или квадратной.

Приступая к работе, мы наносим на глиняную поверхность доски острым концом стеки обобщенный контур модели, причем направляем свои усилия так же, как в рисунке, на то, чтобы этот контур не пассивно повторял очертания модели, а был результатом построения ее форм после проведенного нами надлежащего анализа натуры, как в круглой скульптуре. С этой целью мы ищем точки опоры фигуры, ту же сопряженность ее отдельных частей и их пропорциональные взаимоотношения — единство целого. Затем в нашем обобщенном рисунке, нанесенном на глиняный фон, стараемся, детализируя все формы, придать им характерные, особенные черты.

При этом не надо забывать отходить от своего станка, чтобы проверять на расстоянии цельность и слаженность, сходство и выразительность выполняемого рисунка.

После внимательной проверки рисунка приступим к накладке рельефа. Целесообразнее всего начинать накладывать глину с наиболее приближенной к работающему точки натуры. Накладывая глину для заполнения самой высокой части барельефа, мы тем самым определяем степень наибольшей его высоты, которую мы не должны уже нарушать в процессе работы.

В дальнейшем мы должны помнить, что все плоскости натуры, перпендикулярные к плоскости, на которую наносится рельеф, имеют наибольшее сокращение, параллельные же плоскости не имеют сокращения, косые плоскости сокращаются в зависимости от величины угла их наклона к плоскости фона. Косые плоскости сокращаются тем сильнее, чем больше угол наклона.

Выполняющему рельеф необходимо особенно внимательно относиться ко всем изгибам, чуть заметным переходам формы с плоскости, параллельной доске, к тому или иному наклону. Нужно понемногу привыкать нащупывать глазом грани переходов плоскости от параллельного фону направления к наклону, углы которого определяются обобщением кривых натуры до воображаемой прямой, наиболее точно приближающейся к кривой плоскости, будь она выпуклая или вогнутая.

Пристальное наблюдение форм натуры, их изменений и сокращений, зависящих от точки зрения, послужит руководством для верного решения. Для изучения рельефа разной высоты было бы очень поучительно сделать несколько копий с частей фриза Парфенона, метоп того же храма.

Разберемся в способе построения одной из частей восточного фриза, изображающего процессию дев [30]. Это рельеф средней высоты, в котором одетые в туники тела участниц процессии подвержены рельефному сокращению. Все пространство, начиная от плоскости стены и до наивысшей точки рельефа, как бы мысленно разделено на несколько планов. На плоскости каждого плана помещены высшие точки тех частей фигур, которые соответствуют данному плану.

30
Фидий и его школа. Восточный фриз Парфеноиа «Девушки». 442—435 до н. э. Мрамор. Лувр. Париж.

Так как все фигуры по отношению к фону находятся в профильном или почти профильном положении, то на самом высоком плане оказываются руки фигур, мягко опущенные или согнутые в локтях. Эти руки выполнены в надлежащих сокращениях своих перпендикулярных к фону плоскостей. Второй план — бок всей фигуры и соответствующая нога. Наконец, третий план — вторая половина фигуры, непосредственно прикасающаяся к плоскости, также в соответствующем сокращении. Общее сокращение фигур, вероятно, достигло одной трети натурального объема фигуры. Все сокращения выполнены с таким точным чувством меры, что у зрителя при взгляде на рельефы не может возникнуть никаких сомнений в естественности, пластической мягкости и ритмичности медленно движущейся процессии.

В противоположность спокойствию восточного фриза, на западном мы видим стремительное движение кавалькады всадников [31]. Сохраняя ту же высотность рельефа, скульптор должен был прибегнуть к некоторым нарушениям точности его плановых наслоений, ввиду слишком большой разницы в размерах объемов лошадей и всадников. Передавая с исключительной живостью и естественностью движение скачущих лошадей, напряженность их мышц, спокойствие и уверенность всадников, скульптор несколько уменьшил размер лошадей, чтобы придать компактность и цельность всей композиции. Больше того — чтобы усилить впечатление от всей группы, он вынужден был нарушить последовательность чередования планов, доведя некоторые из более высоких точек рельефа фигуры сидящего всадника до уровня высших точек корпуса лошади, что не соответствует действительности. К такому же приему скульптор должен был прибегнуть, когда в композиции фриза голова и передняя часть туловища лошади заслонили собой круп и задние ноги другой, впереди скачущей лошади.

31
Фидий и его школа. Западный фриз Парфеноиа «Всадники». 447—438 до н. э. Мрамор. Британский музей, Лондон.

Нужно было создать впечатление полной естественности глубинных планов и последовательности их наслоений и в то же время передать множественность и стремительность движений фигур в растянутой по одной линии композиции и в рельефе равной высотности. Греческому скульптору удалось этого достигнуть с непревзойденным мастерством. Он всесторонне проанализировал пластиче-

скую форму и ее изменения под влиянием сокращений в зависимости от высоты рельефа, размеров плоскости и материала (в данном случае — мрамора) и неразрывно связал все элементы формы с темой, с изображаемым действием.

Мы рассмотрели построение рельефа средней высоты. На том же принципе строятся все другие виды рельефов. Принцип остается во всех случаях тот же. Форма плоскости, на которую должен быть нанесен рельеф, находится в полной зависимости от украшаемого рельефом архитектурного ансамбля. Архитектурно-скульптурные рельефы могут доходить до почти полной объемности форм, как мы можем наблюдать в Пергамском фризе [32], на котором изображена гибель гигантов, прогневивших олимпийских богов. Фигуры богов и гигантов представлены в большинстве в полном объеме человеческих тел, только некоторые части тел, крылья, щиты, складки одежды даны в низком рельефе, порой доходящем почти до контурной обрисовки.

32
Пергамский фриз украшал алтарь Зевса, воздвигнутый на вершине холма древнегреческого города Пергама во II в. до н. э. Ныне этот памятник находится в Государственных музеях в Берлине (*примечание Б.Д.Королева*).

Но так как весь горельеф в целом выполнен в строгой постепенности снижения его высоты — от самой выступающей точки до самой низкой, почти прилегающей к фону, то пластическое единство форм и полнота передачи движения достигнуты в высшей мере. Анализ рельефов греческой классики убеждает нас в том, что только благодаря глубокому изучению законов изменения формы в приложении к рельефу разной высоты античные скульпторы с таким совершенством передают многообразное движение тел, достигнув полной реалистичности общей картины. Эти закономерности следует учитывать, выполняя рельеф с живой натуры.

На нашем мольберте доска продолговатой формы. На эту плоскость нам предстоит нанести рельеф, размером приблизительно в 1/3 натуральной величины. Позу натурщика мы будем выбирать, исходя из поставленной задачи. На прямоугольной продолговатой доске нужно разместить рельеф фигуры стоящего натурщика (высота рельефа должна быть в две трети живой натуры). Мы хотим найти для натурщика не случайную, а закономерную позу, которая позволит равномерно разместить изображение фигуры на данной продолговатой плоскости. Для наглядности мы ставим позади натурщика плоский фон соответствующего формата или очерчиваем соответствующую рамку. При следующих, повторных, выполнениях рельефа мы уже не будем ставить никакого фона, а просто вообразим себе фон в положении, перпендикулярном лучу нашего зрения.

Натурщика мы поставим в трехчетвертном повороте, с выдвинутой вперед правой ногой, немного согнутой в колене, и с немного оттянутой назад левой ногой, благодаря чему натурщик примет позу шагающего человека. Правую руку натурщика выдвинем немного вперед, слегка согнув ее в локте, левую — отведем назад. Такая поза напоминает медленно идущего человека. После этих приготовлений намочим доску холодной водой, на нее нанесем совсем тонкий слой глины, на котором и сделаем острым концом стеки рисунок с натурщика.

Так как мы хотим выполнить выпуклый рельеф, где каждая форма, хотя и будет сокращена на одну треть своего объема, но все-таки достаточно сохранит объемность, мы не можем удовлетвориться обычным контурным рисунком. Нам необходимо делать пометки с указанием направления наслоения каждой формы. Окончив рисунок и проверив возможно тщательнее точность соотношения всех его частей, можно приступить к наложению глины. Предварительно нужно набить крестики из проволоки в местах, где глина будет лежать наиболее толстым слоем, и деревянные небольшие планочки там, где предполагается тонкий слой глины [33]. Накладывать глину следует постепенно, заполняя ею слой за слоем очерченные плоскости.

33
См. рисунок в кн.: *Крестовский И.В.* Указ. соч., с. 17.

Как уже было сказано, все плоскости, расположенные параллельно доске, на которую будет наноситься рельеф, сохраняются неизменнымн в свонх граннцах. Глубина ннжележащей плоскостн сокращается на одну треть в соответствии с прннятым уменьшеннем натуры. Конечио, при построенин рельефа по этой условной схеме, рельеф должен получиться схематнчным, но схематнзм легко устраннть, смягчая легкой прокладкой глины резкость граннц очерченной поверхности.

Проанализируем последовательное наслоение равномерно сокращаемых объемных форм. Понятно, что при сокращении на одну треть в глубинном направлеиии, форма как бы сплющивается и становится более плоской. Но при этом не затрагиваются ни ее поверхности сверху, ни поверхности с боков, благодаря чему становится возможным, даже при произведенном сокращении, сохранить полностью все мягкие нюансы переходов от одной границы формы к другой. Такая нюанснровка делает скульптуру художественной. Вот почему античная скульптура дает образцы, по которым надо учиться.

Вглядываясь в стоящего натурщика и мысленно разделяя его тело на планы рельефа, руководствуясь при этом расстоянием от ближайшей точки, скульптор укладывает глину, план за планом воспроизводя в рамках очерченного рисунка пластические объемы стоящего перед ним натурщика, проводя все надлежащие сокращения рельефа по всем отрезкам частей фигуры. Указанные принципы построеиия рельефа должны служить руководством не только для выполиения фигуры в целом, но и для построения рельефа всех отдельных частей фигуры и головы. Все указанные выше требования к построению пластической формы должны быть учтены при построении рельефа и послужить руководством в самостоятельной работе.

Приемы построения рельефа очень схожи с приемами построения рисунка, задачей которого также является выявление объемиой формы на плоскости листа.

По этому поводу следует привести высказывания И.Е.Репина, учившегося у известного педагога П.П.Чистякова. По словам Репина, чистяковская система построения головы в рисунке заключалась «<...> в перспективе плоскостей головы. Встречаясь на черепе, эти плоскости, то есть границы этих плоскостей, образовывали сеть на всей голове, что и составляло главную основу рисунка головы. Особенно

интересной получалась перспектива встреч этих плоскостей: дробясь и разбиваясь иа разные детали головы, плоскости совершенно правнльно определяли велнчину деталей до мельчайшнх плоскостей, н голова получала верный каркас во всех возвышенностях и углублениях целой головы. Она получалась стройная и рельефная. При этом торжествовало правнло, что рельеф завнсит не только от тушевки, во что так верят все начннающие, а от лнний этнх правильно построенных основанний. Перспектнва всякой детали от верного основання необыкновенно математическн строит весь ансамбль головы. И даже странно вндеть, как голые лнннн неумолнмо лезут вперед, если они поставлены на свое место» [34].

34
Цит. по кн.: *Молева Н., Белютин Э.* П.П.Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953, с. 133.

Замечательные высказывання Репина подтверждают обоснованне построення скульптурного рельефа. Они исключительно ценны для понимания пластнческой стороны этого построения.

Следует помнить только, что Репнн, будучи живописцем, понимает рельеф как плоскость, отделенную от встречной плоскостн тоном. Для скульптора же рельеф — объем, произвольно сокращенный до установленного размера. И греческие скульпторы н наши русские художники в построении рельефа н рнсунка нсходилн из одного прннципа: познать объемную форму н ее изменения.

Глава VII
Композиция

Задачи работы над композицией скульптуры

Для развития в себе способности к самостоятельному творчеству необходимо непрерывно работать над композицией. Компоновать — значит слагать, в скульптуре это — располагать две или несколько фигур в их пластических взанмоотношениях в пространстве или на плоскости (рельеф). Фигуры должны быть связаны друг с другом так, чтобы каждая часть одной фнгуры находнла рнтмический отклик в части другой фигуры и все оии составилн бы одно целое.

Прежде всего прн построении композицин должно быть найдено правильное соотношение формы и содержания. Поиски решения формы не должны заслонять задач выражения идейного замысла и, наоборот, в решении идейного замысла нельзя пренебрегать формой, так как тематическое содержание композиции не может быть полностью воплощено в недоразвитых, невыразительных, ие соответствующих ему формах. Поэтому чрезвычайно важно, чтобы в работе над композицией была прежде всего четко усвоена выбраиная тема, чтобы самая суть ее была глубоко прочувствоваиа, проанализирована н понята скульптором настолько, чтобы действующее лицо или лица были полностью обрисованы в своих характерах и ясны в своих типических чертах.

С другой стороны, это не означает, что когда будет достигнуто внутрн себя понимание темы, то как бы сама собой придет н форма ее воплощения в пластическом образе. Никоим образом! Наоборот, с этого момента и начинаются так называемые муки творчества, так как именио тогда н

возникает борьба между мерещащейся совершенной формой и практически легче достигаемой слабой, неполновесной, малоценной формой. Конечно, единство всех элементов композиции достигается не сразу, к нему ведет путь трудный и длительный, путь через стадию так называемых замыслов и эскизов.

После подготовительного изучения темы у художника возникает общий замысел решения композиции, который он и спешит претворить в эскизе. Не всегда, конечно, это удается с первого раза. Иногда необходимо выполнить ряд подготовительных эскизов, чтобы, наконец, достигнуть одного полнозвучного эскиза. Но что же может помочь успеху? Наблюдение природы и жизни людей. Это не надо понимать так, что художник должен превратиться в некоего фоторепортера, подхватывающего на лету все явления жизни, которые встретятся ему на пути. Совсем нет. Серьезная, основательная композиция проявится только в результате длительных наблюдений, имеющих отношение к избранной теме, многих зарисовок и эскизов, когда не мимолетное, эпизодическое явление, а изученный ряд сходных явлений толкнет к осознанию их закономерности и ляжет в основу образного представления и пластического воплощения темы в скульптуре.

Скульптору всегда надо иметь при себе карманный альбом, в который и зарисовывать все, приковывающее внимание. Карандашные наброски нужно делать быстро, чтобы успеть схватить то или иное движение, позу, наклон фигуры и, главное, общие пропорции и характер фигуры при данном положении. Конечно, вначале такие наброски будут далеки от идеала и часто будут вызывать чувство неудовлетворенности, но первые неудачи не должны препятствовать работе. Со временем эти готовые наброски могут помочь при выполнении первых набросков композиции в глине.

Есть два вида работы по композиции: композиция на свободную, то есть выбранную самостоятельно тему, и композиция на заданную тему, предложенную руководителем. В том и другом случае успех работы зависит от проникновения в содержание данной темы, от методов и путей ее раскрытия в пластических формах. Если свободная тема, на которой вы остановились, была вами ранее наблюдена в жизни и внутренне прочувствована, это уже является залогом того, что она будет решена просто и в то же время четко и правдиво.

Раскрыть тему в скульптуре — значит найти ее образное пластическое выражение в глине. Чтобы достичь этого, необходимо быть искренне увлеченным содержанием темы. Увлечение темой будет настоятельно толкать на поиски для наиболее яркой пластической формы. Решение свободной темы не ограничено извне никакими преградами.

Во втором случае — при выполнении композиции на заданную тему — преподаватель обыкновенно ставит учащемуся известные границы. Ограничения прежде всего касаются количества фигур: однофигурная, двухфигурная или многофигурная композиция. Затем может быть ограничен размер — чаще всего высота композиции, и, наконец, может потребоваться выполнение композиции либо в виде целой

фигуры или полуфигуры, либо в форме низкого или высокого рельефа. Материала эти ограничения обыкновенно не касаются, так как материалом для начинающего скульптора служат глина или пластилин.

Первой проверкой склонности к творческой фантазии, наблюдательности, художественной памяти — к воспроизведению по представлению и, наконец, к образному пластическому воплощению — является самостоятельная композиция на свободную тему. Здесь каждый может наглядно выявить все стороны своих художественных способностей. Выбор темы идет от наблюдения жизни, быта и труда людей, чтения художественной и исторической литературы и пр., но из всех сторон познания самое главное для пластического воплощения — постоянное наблюдение людей, положения тела при какой-либо работе, при каких-либо действиях.

Наброски по памяти с наблюденного должны лечь в основу эскизов и композиции. Такие наброски нужно делать возможно быстрее, из мягкой глины, как и эскиз, чтобы время между наблюдением и осуществлением в глине по памяти того или иного положения фигуры или группы фигур было по возможности наиболее кратким. Ряд таких набросков по памяти послужит ценным материалом для композиции. Жизненная правдивость положений фигуры или группы, запечатленная в набросках, послужит здоровым и крепким основанием для компоновки фигуры и может дать толчок к созданию обобщенного образа.

Когда сладится эскизный набросок композиции, можно перейти к следующей стадии, к стадии разработки эскиза. Лучше разрабатывать не первоначальный эскиз, а начать новый, возможно ближе подходя к первому. При таком методе будет полностью сохранен первый эскиз, что очень важно для последующей работы, так как первый эскиз всегда является наиболее свежим, непосредственным и часто очень полно воплощающим замысел. Повторяя эскиз в несколько большем размере, легко будет усмотреть ошибки в пропорциях, анатомии и уравновешенности частей в общей композиции.

Существуют подробно и четко разработанные теории словесности, цвета, музыкальной гармонии, но теория скульптуры полностью отсутствует. Вследствие такого положения скульптору приходится свою практику обосновывать только на опыте великих мастеров прошлого, а при искании каких-либо новых путей полагаться только на свои мысли и острый глаз.

Работу над композицией на заданную тему, так же как и на свободную, нужно начинать с эскизных набросков, которые дадут основу композиционного замысла. Они не могут его выразить полностью, но помогут его воплощению в пластике. Это самое главное, так как скульптор должен свою мысль выразить пластически, своим особым языком, отличным от языка других видов искусства. Нет и не может быть ни прописей, ни грамматик для подобной работы. И скульптору с ученической поры нужно самостоятельно прокладывать свой нелегкий путь в композиции, побеждать все трудности и препятствия в осуществлении своих замыслов. Для скульптора — и ученика, и зрелого художника — неиз-

бежны беспрерывные искания. Овладение формой, преодоление материала, возможность выразить свои мысли в однородном и одноцветном материале, в котором нельзя отобразить натуру в полной мере, — все эти трудности с особенной силой выступают, когда молодой скульптор впервые должен разобраться в невероятно большом числе вопросов и задач, поставленных композицией.

Одна из основных задач скульптурной композиции — ее уравновешенность. Но что нужно понимать под этим термином? Самое простейшее равновесие частей — это двусторонняя симметрия, когда каждая сторона не только на плоскости, но и в объеме повторяет себя. Но такая упрощенная уравновешенность никоим образом недостаточна для художественного произведения. Композиция круглой скульптуры требует уравновешенности в ином смысле. Так, иногда согнутая рука потребует выдвижения ноги или выдвинутая нога может потребовать жеста руки, причем неизвестио какой: противоположной или с той же стороны. Все эти моменты усложняются тем, что скульптору нужио решать свою композицию со всех точек зрения, не как живописцу, который показывает ее только с одной точки зрения.

Скульптор не повторяет натуру, а строит ее заново в каком-то особом, присущем ему понимании. И скульптура, и конструкции, и пропорции — все создается скульптором по своему индивидуальному замыслу. Все стороны натуры собраны и объединены в едииом композиционном замысле, в единой идейной направленности!

О простом копировании не может быть и речи. Все подчинено волевому замыслу скульптора, все им строго спланировано, решено в формах, наиболее отчетливо и рельефно выражающих идею композиции. Такова задача скульптора в работе над композицией.

Монументальная композиция

Еще с бóльшими трудностями встретится скульптор, если ему будет поручено скомпоновать проект памятника.

Памятник, как правило, ставится на площади, и точка зрения на него всегда бывает удалена на значительное расстояние. Чем более удалеиа точка зрения, тем формы памятиика должны быть более подчеркнуты, чтобы они издали не казались искаженными, и тем серьезнее скульптору иадо работать над ними.

Трудно решить подобную задачу, так как и высота постамента, на котором устанавливается статуя, обычно превышает средний размер. Чем на бóльшую высоту будет поставлена статуя памятнnка или архитектурно-декоративная статуя (на карнизах домов, на колоннах входов, на фронтонах, на фризах), тем бóльших изменений требуют не только общие пропорции фигуры, но даже части лица, рук, ног, шеи и пр. Дело в том, что при установке объемного скульптурного произведения на высоте, все рельефные вертикали как бы укорачиваются. Происходит это потому, что находящийся перед вертикалью горизонтальный выпуклый рельеф при подъеме начинает частично закрывать вертикальную форму. Скульптору приходится вводить изменения в пропорции и даже в обработку форм, чтобы при увеличении скульптуры до требуемого размера достичь той меры вы-

разительности, которая не нарушила бы, не исказила модель при восприятии ее людьми, находящимися на земле.

Перспектива учит, что для верного впечатления человек должен установить свою точку зрения на обозреваемый предмет на расстоянии, равняющемся вертикальному размеру модели, установленной на постамент. Таким образом, чтобы увидеть в реальных пропорциях двухметровую статую на 10-метровом постаменте, зритель должен отойти от нее на 12 метров.

Понятно, что в городе кроме как на больших площадях такой отход невозможен, особенно если скульптура помещена на домах современной высоты. И вот скульптор, чтобы избежать искажения формы, должен несколько изменить пропорции и трактовку скульптур сравнительно с реальными пропорциями. Скульптор должен всесторонне проверять свою работу, начиная с первых ее стадий, и только после таких проверок приступать к окончательному выполнению монумента, учитывая при этом высоту установки статуи.

Уже начиная с эскиза, скульптор может проводить проверки «на высоту», установив эскиз на высокий постамент, а точку зрения своего глаза приблизив к подножию постамента. Такое положение будет приблизительно соответствовать положению зрителя и должно подсказать нужные изменения в пропорциях, рельефах форм и их глубин.

На свой глаз скульптор должен определить передние и задние планы находящих друг на друга форм, уменьшение задних планов и увеличение передних. Скульптор должен привести все планы в соответствие, которое дает возможность зрителю восприиять фигуру без искажений, вызванных высотой установки скульптуры.

Так же скульптор должен поступать, и выполняя рабочую модель статуи (обыкновенно в размере 70 см или 1 м в высоту). Во второй рабочей модели все части фигуры уже будут отработаны гораздо точнее, чем в эскизе, и проверка второй модели должна проводиться еще тщательнее, так как недочеты ее выполнения проявляются еще разительнее.

Принципы композиции круглой скульптуры имеют коренное отличие от композиции рельефа. Последняя приближается по принципу решения к композиции в рисунке и живописи, которая требует расположения ее на определенного размера плоскости. Перед художником объемное тело, но он как бы проектирует это тело на плоскость, вкомпоновывая его в плоский прямоугольник листа бумаги или холста.

Скульптурная же фигура доступна для обозрения со всех сторон. Следовательно, при ее компоновке надо учитывать пространство, в которое включен данный объем. Круглая скульптура как бы помещается в воздушную сферу на ограниченном для нее квадрате или прямоугольнике, на земле, на постаменте или плинте. Поэтому расположение рук, ног, головы, корпуса фигуры компонуется так, чтобы можно было осматривать ее со всех сторон, причем в любом повороте, с любой точки зрения композиция позы должна быть сгармонирована и приведена к единству.

Если мы считаем крайне вредным для развития соз-

нательного отношения к выполнению этюдных работ предварительное использование идеальных канонов, то тем более вредно для композиционного построения прибегать к тем или иным приемам, кем-либо уже примененным. Но скульпторы должны эти каноны, правила и приемы изучать, анализировать и тем самым обогащать свое понимание и значение сложных законов композиции. Эти законы не остаются для всех времен и для всех народов в неизменном виде. Одни приемы и законы имеют длительное развитие, от поколения к поколению, другие — более короткое, но не менее значительное и ценное для художественной культуры.

Глава VIII
Лепка декоративной скульптуры и архитектурных деталей

Кроме станковой и монументальной существует еще декоративная скульптура, предназначенная для оформления отдельных зданий и комплексных сооружений.

Современные усовершенствованные методы строительства, такие, как, например, применение в нем заранее подготовленных крупноблочных частей, требуют иных приемов оформления стен, чем те, которыми пользовались раньше. Прежде всего самый выбор места для помещения на здании тех или других украшений претерпел большие изменения ввиду как высотности зданий, так и изменения стиля строительства. Колоннада, широко применявшаяся еще в недавнее время, отходит в прошлое. Она заменена гладкими узкими простенками или иногда чисто декоративными пилястрами. Небольшие остающиеся пространства заполнялись одно время не связанными между собой единой композицией медальонами и розетками или ленточными украшениями из растений и цветов. Подобные украшения если и вводятся при современном строительстве, то очень экономно и сдержанно. Большие изменения произошли и в применении в архитектуре фигурной скульптуры <...>.

Рассмотрим каждый вид скульптурно-декоративных украшений в отдельности. Во все времена сооружались здания как простой, так и очень сложной архитектуры. Все их составные части были четко определены и по месту своего расположения и по своей значимости. Декоративные детали периода расцвета греческой архитектуры и в последующие эпохи стали как бы обязательными. Правда, варианты применения этих деталей были очень разнообразны, но в основном первичные элементы декоративного оформления сооружений сохранялись. Мы не будем рассматривать сумму этих скульптурных деталей, а упомянем те из них, которые перешли в практику мирового зодчества.

Почти все здания по фасаду оканчивались карнизом, а многоэтажные здания имели даже несколько карнизов. Самый верхний карниз, как завершающий, разрабатывался особенно тщательно и разносторонне. В верхней его части, под выступом крыши, проходит так называемый гусёк, то есть несколько выпуклая гладкая тяга, не имеющая скульптурно-декоративной обработки. За ней идет условно называемая на языке лепщиков порезка — узкая, рельефно обработанная полоска, орнаментированная лепкой. Ниже за порезкой следует довольно широкая, гладко обработанная,

ничем не орнаментированная полоса, которая носит название пояса. Действительно, она огибает все здание наподобие пояса. Еще ниже помещается также опоясывающий все здание, орнаментированный «ионик», под ним — узкая полоска с правильно чередующимися выпуклостями «бус» и, наконец, уже непосредственно примыкающая к стене полоса, орнаментированная довольно сложным рисунком, заключающая весь карниз и обходящая вокруг здания. Правда, кроме перечисленных нами элементов в состав карниза входили иногда и другие детали, но и из того, что мы привели, видно, какое большое значеиие греческие строители придавали карнизу и до какой сложной разработки его деталей они дошли.

К наружным украшениям здания относилнсь также колонны, применявшиеся в античной архитектуре, как необходимая конструктивная деталь. В период Возрождения и особенно в период классицизма колонна занимала главенствующее место, играя двойную роль: и конструктнвной опоры перекрытня постройкн н декоратнвной детали, придававшей зданию величественный вид. В настоящее время колонна как архитектурно-конструктнвный элемент прнменяется все меньше и меньше. Но при внутреннем оформлении зал, парадных н лестничных входов колонна продолжает играть иекоторую роль <...>.

На фасадах зданнй иногда помещают фигуры и группы, приближающнеся как по трактовке формы, так и по содержанию к уникальиой скульптуре. Такая роль, очень почетная для скульптуры, в то же время очень ответственна. Скульптура в синтезе с архитектурой, конечно, не может ограничиться задачами станковой скульптуры. В задачи скульптуры как декоративного элемента архитектурного аисамбля входит также уснление основных идей, вложенных архитектором в композицию здания.

Такая двойная роль скульптуры в основном не противоречит той роли, которую она исполняла в греческом строительстве в эпоху его расцвета. По существу разница только в масштабах. Творец скульптуры Парфенона Фиднй мог не раздванваться между декоративными и станковыми принципами скульптуры благодаря строго ограниченным размерам создаваемых им фигур, приближающимся к размерам жнвой натуры. Увеличение было незначительно соответственно незначительной, с современной точки зреиия, высоты самого здаиия.

В настоящее время высотность зданий нарушила все ранее привычные приемы. Высотность и общие размеры зданий требуют совершенно новых приемов выполнения декоративных статуй и групп, понуждая скульптора к особым решениям как их пропорций, так и общей композиции. Например, недопустимо на высоте свыше пятидесяти метров помещать фигуру, сидящую с согнутыми коленками, ибо ноги до колен — первый план — закрывают собой в этом случае всю фигуру, пространственно расположенную на втором плане <...>.

Так же сложно и решение рельефов, выполняемых для высотных зданий. Уже та небольшая практика, которую имели наши скульпторы при выполнении рельефов на высоте современных многоэтажных зданий, заставляет пере-

смотреть прежние принципы его построения, рассчитанного на высоту трех-шестиэтажного дома, то есть на высоту 15—25 метров от точки зрения находящегося на тротуаре человека. Рельеф, так же как и круглая скульптура, претерпевает на высоте значительные деформации. Барельеф и горельеф изменяются двояко: объемно и в своих очертаниях. В очертаниях барельеф меняется потому, что на высоте деформируются все линейные протяжения, расположенные перпендикулярно. Этот перспективный закон сравнительно просто решаемый на листе бумаги, очень усложняет выполнение объемной скульптуры.

Надо помнить, что пластические объемы, помещенные на высоте, при низкой точке зрения наблюдателя как бы находят друг на друга и потому сокращают длину данного объема, тем самым его зрительно утолщая <...>. Но в то же время следует знать, что эта деформация не является безусловной. Если зритель находится от объекта на расстоянии, приблизительно в два с половиной раза превышающем высоту объекта, он видит его без деформации, так же как если бы перед ним стоял на столе высокий кувшин. Но так зритель может видеть только в том случае, если между ним и высотным зданием нет никаких промежуточных преград в виде зданий, деревьев и т. п. Такое положение возможно только в пустынной равнине. В условиях же города между зрителем и высотным домом в лучшем случае может лежать широкая улица, на противоположном тротуаре которой зритель будет находиться <...>.

Только длительная практика с применением всевозможных расчетов при планировке объемов, с учетом влияния на последние многообразных условий, вызванных высотностью зданий, сможет подсказать скульптору правильное решение фигурных композиций, устанавливаемых на большой высоте <...>.

В истории декоративной скульптуры есть примеры, которые могли бы помочь учесть те трудности, которые ставит скульптору высотное здание. Например, в Ленинграде на Дворцовой площади установлена Александровская колонна с венчающим ее ангелом[35]. Высота колонны свыше 45 метров, но зритель снизу не замечает никаких деформаций в пропорциях фигуры и ее частей. Скульптор справился с порученной ему задачей вполне успешно.

И, наконец, одним из существенных залогов успеха в декорировании зданий является тесная связь скульптора и архитектора. Без нее немыслимо достичь архитектурно-пространственного и скульптурно-пластического единства равно как крупного строительного ансамбля, так и отдельного дома.

35
Александровская колонна установлена в 1834 по проекту архитектора О.Монферрана. Фигура ангела с крестом работы Б.И. Орловского.

Глава IV
Формовка скульптуры

Как мы уже знаем, первым материалом для скульптурных работ является глина. Высыхая глина не только уменьшается в объеме, но изменяется и приданная ей форма, так как ссыхание массы глины идет неравномерно. Поэтому скульпторы должны были найти и применить такой материал, который мог бы легко и точно запечатлеть форму и сохранить ее в неизменном состоянии. Таким материалом

явился гипс, минерал, по химическому составу — водная сернокислая соль кальция [36]. Путем обжига до 180°C и последующего размола алебастра получают гипс модельный или скульптурный, который и служит для снимания форм с глиняной модели и получения гипсовых отпечатков, более или менее точных в зависимости от умения и искусства формующего.

[36] По вопросу формовки скульптуры см.: *Кепинов Г.И.* Указ. соч.; *Мелюков И.Н.* Техника скульптурно-формовочных работ в архитектуре. М., 1946; *Бройдо Д.* Руководство по гипсовой формовке художественной скульптуры. М., 1949; *Лантери Э.* Указ. соч.; *Одноралов Н.В.* Скульптура и скульптурные материалы. М., 1982 и др.

Способ получения гипсовых слепков с глиняных моделей был известен уже в Древнем Египте и Греции. В наше время получило очень большое распространение составление музейных коллекций слепков со скульптурных произведений, применение гипсовых слепков в художественной промышленности, в области медицины, в педагогике и пр.

Умение обращаться с гипсом скульптору совершенно необходимо, так как доверяться формовщику, особенно случайному, слишком опасно: неопытные руки могут испортить глиняную модель безвозвратно. К тому же скульптору приходится работать и в таких местах, где нет формовщика. Гипсовая формовка глиняной модели является неотделимой частью работы над скульптурой и чем короче промежуток времени между обеими ее стадиями, тем лучше.

Причина этого понятна. Многократные укрывания и опрыскивания глины, предохраняющие ее от высыхания и деформации, в то же время приводят к тому, что форма мягкой глиняной модели обтирается и съеживается. Вот почему нужно после окончания работы в глине поскорее приступить к ее формовке.

Материал, инструменты и приемы формовки

Гипс должен быть обязательно мелко размолот, иметь свойство более или менее медленно затвердевать или «схватываться» и обладать максимальной сухостью.

Заформовать очень мелкие детали — например, в портретном бюсте глаза (веки, зрачки и т. п.) — так, чтобы не повредить их, возможно только гипсом мелкого размола. Процесс затвердевания гипса должен быть достаточно медленным для того, чтобы можно было успеть отформовать или точнее — успеть в первый и самый ответственный раз «оплеснуть» разведенным гипсом глиняную модель. Если гипс слишком быстро затвердевает, то, оплескивая им глину, можно легко испортить затвердевшими кусочками гипса мягкие части, особенно мелкие детали модели.

Перед началом формовки глиняную модель слегка опрыскивают чистой водой с кисти или из спринцовки, чтобы глина не втягивала в себя жидкий раствор гипса. После этого приготовляют гипсовый раствор. В деревянный ковш, чашку или ведро (в зависимости от требуемого количества гипсового раствора), наполненные на две трети водой, медленно всыпают гипс, чтобы он постепенно образовал горку, которая своей вершиной выступала бы из воды.

Специалисты-формовщики (форматоры) употребляют большое количество инструментов разной формы и разного размера [37]. Одни применяются при оплескивании модели жидким разведенным гипсом, другие — при раскалачивании черной формы [38], третьи — при подчистке готового

[37] См. рисунки в кн.: *Мелюков И.Н.* Указ. соч., с. 15—18.

[38] Черновой (черной) формой называется такая гипсовая форма, которая изготавливается по авторской глиняной скульптуре и в которой отливается первый и единственный гипсовый экземпляр произведения. После отливки черная форма при снятии уничтожается, так как она удаляется путем скалывания. Черная форма изготавливается для того, чтобы при формовке не повредить авторской поверхности скульптуры.

гипсового отпечатка и так далее. Но для практической работы, наиболее простой и элементарной, необходимо иметь только несколько самых основных инструментов. Для размешивания сравнительно небольшого колнчества гипса употребляется формовочная лопатка, обыкновенно медная. Она имеет форму двусторонней ложки, только без углубления, причем ложка с одной стороны бывает широкой, а с другой — более узкой. Формовочной лопаткой размешивают гипс в воде до получения равномерно насыщенного раствора, которым и покрывают с лопатки глиняную модель. Для того чтобы легче отличить гипс формы от гипса отлнвочной модели (см. дальше), воду, в которой разводится гипс, немного подкрашивают водяной краской — охрой или умброй.

При формовке рельефа модель сразу «опрыскивают» всю целиком жидким слоем гипса; чем больше величина модели, тем толще должен быть слой гипса [39]. Надлежащая толщина гипсового слоя при съемке формы с глины целиком или частями определяется при схватываиии модели жидким гипсом. Если подлежащая формовке модель невелика, приблизительно в половину квадратного метра, то вполне возможно оплеснуть ее с первого раза разведенным гипсом в количестве не более одного деревянного ковша. Для получения полной толщины гипсовой формы после первого оплескивания потребуется еще две залнвки гипсом, что необходимо для того, чтобы форму можно было безбоязненно снять с глиняной модели. При доброкачественном гипсе форму можно снять через небольшой промежуток времени, не более чем через полчаса.

39
Размер модели для формовки при самостоятельной практике молодого скульптора, конечно, должен быть невелик (*примечание Б.Д.Королева*).

После съемки форму при помощи кисточки промывают холодной водой до полной очнстки ее от приставшей глины, и, дав ей немного подсохнуть, смазывают предварительно заготовленной мазью. Последняя готовится следующим образом. Растапливают стеарин в железной кастрюльке на несильном огне, после чего, сняв кастрюльку с огня, вливают в нее керосин в количестве, в два-трн раза превышающем стеарин, и тщательно размешивают, в результате чего получается полужидкая смесь, или, как ее принято называть, «смазь» [40].

40
Точка зрения на указанную технологию определяется индивидуальностью скульптора: А.С. Голубкина предпочитала иную смазку формы (см.: *Голубкина А.С.* Несколько слов..., с. 46; А.С.Голубкина. Письма..., с. 128).

После этого разводят необходимое колнчество гипса и заливают им форму, не допуская образования воздушных пузырьков, которые препятствовали бы равномерному покрытию гипсом всех излучин и впадин формы. Дав затвердеть залитому в форму гипсу, переходят к скалыванию так называемой черной формы, прикрывающей гипсовый оригинал. Скалывание производится полуострыми стамесками подходящей ширины и деревянным молотком; делается это осторожно, чтобы не повредить первую отливку оригинальной модели. После окончания околотки черной гипсовой формы осматривают освобожденную модель и очищают ее от мелких остатков покрывающей ее формы. В случае каких-либо царапин или незначительных отколов их осторожно «заправляют» полужидким гипсом, специально для этого разведенным. Небольшая подчнстка подходящим, чуть изогнутым инструментом — и первая гипсовая модель с глиняного оригинала предстает перед нашими глазами в законченном виде.

Отформовывать самому свои работы легче всего научиться на рельефе. Когда будет освоена формовка гипсовой модели с глиняного барельефа, работа над формовкой глиняного бюста не представит особенных трудностей. Главная трудность — понять прием разрезки формы, сделанной с круглой скульптуры, на две половины и получить, таким образом, как бы две рельефные половины формы. Способ, обычно применяемый при формовке круглого бюста, очень прост. Глиняный бюст разделяют на две половинки металлическими, преимущественно жестяными, прямоугольными тонкими прокладками, которые втыкают в глину по предварительно очерченной линии (практичнее, если линия будет проходить не точно посредине, а по линии, очерчивающей только затылочную часть). После установки металлических прокладок разводят гипс и заливают бюст с обеих сторон, отмеченных прокладками. И только после окончания такой предварительной работы, то есть после выполнения шва, соединяющего обе половинки бюста, приступают к формовке.

После окончания формовки бюста, которая идет последовательно — теми же стадиями, что и формовка рельефа, приступают к разъемке двух половинок формы. Для этого после изъятия жестяных пластинок шов заливают водой, достаточно обильно, чтобы она проникла в пространство между оригиналом и формой и способствовала тем самым, как говорят форматоры, «отпотению» гипсовой формы от глины. Разъемка гипсовой формы, снятой с круглого бюста, конечно, требует бóльших усилий, чем формы с барельефа. Иногда приходится прибегать к более сложным инструментам.

После освобождения обеих половин формы от глины, после промывки и смазки форму составляют и крепко связывают веревками так, чтобы обе половины точно по шву подошли друг к другу. Затем промазывают шов гипсом, закрывая самые тонкие щели, и приступают к первой гипсовой отливке с глиняного оригинала. Первая отливка — самая ответственная, так как всякая порча оригинала — порча непоправимая, исправить оригинал не только форматор, но и сам автор не в состоянии. Вот почему скульптору, приступающему к формовке, необходимо приучить себя к самому пунктуальному, точному, до щепетильности аккуратному отношению ко всем процессам формовки. Часто какой-нибудь момент может казаться не очень важным, но упустить его, не выполнив с полной внимательностью и добросовестностью, очень опасно, так как в последующих стадиях этот пропуск или неточность могут повлечь за собой порчу всей работы и даже гибель произведения.

Самый процесс отливки бюста — один из простейших, если модель небольшого размера, не более натуры. Разведенный в ковше гипс наливают в форму, поставив ее загипсованной частью на станок. Затем поворачивают форму (предпочтительно в одну сторону) для того, чтобы равномерным окатыванием заставить жидкий гипс растекаться по форме ровным, одинаковой толщины слоем. Хороший гипс быстро застывает, и потому первое, имеющее особенно важное значение окатывание нужно производить быстро. Необходимо успеть покрыть все места формы, вплоть до

самого края, и сровнять гипс инструментом, чтобы отформованная скульптура имела ровные и гладко обрезанные края, которые будут служить основанием при установке ее на станок после расколотки. Двух заливок гипсом будет совершенно достаточно для небольшого бюста.

Нужно прнучиться делать гипсовую формовку тонким слоем, так как это не только экономно, но и очень удобно при перестановке и перевозке гипсовой модели. Крепость же отформованиой скульптуры зависит ие от толщины формовочиого слоя, а только от качества гипса. Если оио высокое, то даже очень тонкая залнвка может спокойно выдержать перестановку и перевозку модели.

После окончания отливки гипсовый оригинал освобождают от гипсовой формы. Процесс расколотки также требует большой внимательности, так как иначе не избежать поврежденнй нли даже откола выступающнх частей модели, особенно таких как нос, ухо, а также глаз. Освобожденную от формы модель стамеской нли сухой кистью очищают от гипсовых кусочков, прнставшнх к ее поверхностн, осторожно поправляют те илн другне мелкне поранения и царапнны.

Первый гипсовый оттиск носит название авторской модели, так как даже если формует не сам автор, то заправкн и нсправления повреждений нсполняет непосредственно он или же форматор под наблюдеиием и по указаниям автора.

Формовка фнгуры, конечно, гораздо более сложный процесс, чем формовка бюста, даже если модель имеет и небольшой размер — 60—70 см высоты. Сложность формовки фигуры главным образом определяется позой последней: если поза не компактна, не сжата, если, скажем, отведены илн подияты руки и расставлены ногн, то, конечно, модель с такой иатуры будет представлять большую трудность для формовки. Формовка модели с обнаженной натуры (так как формовка модели с одетой иатуры представит бо́льшие затруднения), мужской или женской, стоящей в спокойной позе, с опущенными, плотио прижатыми к туловнщу руками и ногами, тоже достаточно сжатыми, но как бы делающими шаг (вследствне чего между нимн образуется просвет ниже колеи), и несколько повернутой в сторону выдвинутой ноги головой — не представляет особенных трудностей. Однако для новичка оиа все-таки затруднительна.

Прежде всего для формовки подобной фигуры необходимо подготовнть каркас из пруткового железа (железного прута), который заформовывается вместе с глнняной моделью для того, чтобы узкая высокая форма не переломилась или ие треснула. Нужио приготовнть два железных прута толщиной в мизннец, по высоте равных фигуре. Кроме того, нужно еще два железных или деревянных прута размером до плеч. Если фигура в метр высотой, необходимо также вложнть прямой каркасный стержень н в большую часть формы, прикрепив его концы к середине формы и после приступить к первому опрыскиванию гипсом осиовиой формы. Этот не толстый укрепительный железный стержень или прут обмазывают лаком, чтобы избежать ржавчины, которая легко переходит на гипсовую отливку и портит гипсовую модель.

Оплескивать гипсом глиняную модель в первый раз нужно без всякого каркаса, непосредственно по глине. После первого покрытия к свежему гипсу приставляют заготовленный железный каркас и, как говорят, «примораживают» каркас к фигуре. Только после этого начинают покрывать всю форму, приблизительно на толщину шва, жидким гипсом, стараясь равномерно распределить его по всей фигуре. Затем необходимо жестяными продолговатыми пластинками наметить шов, разделяющий фигуру на две половины. Шов надо сделать достаточно шнроким и заформовать его более густым гипсом, так как он будет служить упором при разъемке формы. Затем пережидают некоторое время, пока гипс затвердеет настолько, чтобы он с трудом поддавался усилиям формовочного ножа, которым обравнивают поверхность формы.

Расколотку формы с гипсовой фигуры начинают с наиболее опасных мест: с головы, а в голове, конечно, с лнца, точнее — с носа. Освободнв осторожно по форме лицо, переходят к затылку и с особенной осторожностью к шее, чтобы не отколотнть голову. Остальные процессы и авторская корректура модели ведутся так же, как н при формовке бюста.

Нашей целью было — особенно подробно и тщательно описать эти процессы формовкн, чтобы каждый скульптор мог бы самостоятельно их выполнить. Мы не будем касаться выполнення так называемых кусковых форм [41], так как это связано с задачами размножения моделей, что не входит в нашу задачу. Наша цель — научить выполнению уникальных гипсовых моделей.

41 Кусковая, или частичная форма изготавливается из большого числа фрагментов-кусков по авторской гипсовой модели. Она должна легко снматься (фрагментамн); в такой форме можно отлить большое количество экземпляров проnзведения (10 и более).

Патинировка и окраска скульптуры

Остается обратить внимание на одну сторону нашей работы, которая имеет большое значение при показе скульптуры зрителю. Каждый знает, что добросовестно законченная скульптура, выполненная н представленная в глине, производит благоприятное впечатление, конечно, если пластические качества этого произведення достаточно убедительны и серьезны. Но каждый в дальнейшем убеждается, что скульптура, отформованная в гипсе, многое как бы теряет, делается суше, утрачивает жизненную правднвость, которая в ней присутствовала. Как будто кто-то ее опростил при формовке, убил в ней живое содержание, как бы обескровил работу.

К сожалению, это не случайное, а закономерное явление. Таково свойство гипса. Причина заключается в том, что гипс не отражает, а поглощает лучи света, падающие на него. Поэтому все ударные части произведения, подчеркнутые в глнне, становятся при переводе в гипс рядовымн, обыкновенными, средними, а ввиду этого и работа в целом теряет свою яркость, делается какой-то ровной, без подчеркивания тех деталей, которые, по замыслу скульптора, должны были особенно сильно «звучать».

Для того чтобы избежать этого мертвящего фактора, «мертвой гипсятины», скульпторы и применяют тонировку и патинировку гипсовой модели. Существует множество способов, приемов и рецептов для тонировки и

патинировки гипсовых скульптурных моделей. Мы рассмотрим только основные приемы и укажем проверенные, наиболее надежные средства.

Самый простой способ тонировки гипса без применения каких-либо красящих веществ, доступный каждому начинающему скульптору, заключается в следующем. Небольшой кусочек мягкой серой лепной глины кладут в банку, немного разводят водой и затем посредством щетинистой кисти покрывают этой глиной гипсовую модель. Гипс должен быть хорошо просушен, тогда можно получить более устойчивый общий тон. Но возможно покрывать и сырой гипс; при этом условии придется после просушки вновь покрыть его размягченной глиной. После этого глину осыпают тальком, пользуясь простой ватой или мягкой кистью, а затем протирают тряпочкой выступающие места, чтобы они больше блестели. Таким способом можно достигнуть довольно доброкачественной имитации полированного камня, а дешевизна и простота этого способа делает его доступным для всех.

Для патинировки гипса, предназначенного на выставку, применяются иные приемы, более сложные и трудные, выполняемые мастерами патинировщиками. Особенно высокого качества патинировщики достигли в имитации бронзы. При очень тщательной и тонкой работе зрителю не только трудно, но буквально невозможно отличить патинированную под бронзу скульптуру от действительно отлитой из бронзы.

Один из самых простых способов патинировки гипса под бронзу заключается в следующем. Гипсовую скульптуру натирают шеллачным спиртовым лаком, смешанным с мелко истолченным графитным порошком. Затем по подсохшему лаку при помощи щетки гипс натирают графитом. После этого скульптуру еще раз покрывают тем же лаком без графита, но с примесью того или иного цветного порошка. В зависимости от цвета порошка можно достигнуть большого разнообразия в тоне: от старой бронзы с зеленью до темно-зеленой, коричневой с зеленью совсем темного тона и чистого золотисто-металлического. Но нужно помнить, что все способы окраски под бронзу требуют терпения и практики. Наиболее просты приемы имитации гипса под слоновую кость (особенно эта имитация удается на небольших вещах — статуэтках и рельефах). Для этого растапливают в металлической посуде нужное количество воска, а затем осторожно подливают скипидар. Тщательным перемешиванием получают однородный жидкий раствор, в который по желанию прибавляют немного жженой сиены (краски). Полученную жидковатую смесь равномерно наносят кистью на гипсовую скульптуру и затем осторожно втирают замшей или просто мягкой тряпочкой. Излишний раствор, который остается на гипсовой модели, не впитавшись в гипс, снимают мягкой тряпочкой. Жженой сиены берут, по желанию, больше или меньше, в зависимости от чего можно получить светлый или темный тон слоновой кости. Но надо отметить, что слишком темные оттенки слоновой кости будут производить грубое впечатление. Этот способ окраски гипса под слоновую кость очень прост и доступен каждому.

В заключение надо особенно обратить внимание на то, что и формовка из гипса, и патинировка требуют большой настойчивости, терпения и внимания; поэтому, чтобы добиться удовлетворительной техники, не надо смущаться первыми возможными неудачами и срывами в работе.

Глава X

Особенности работы в твердых материалах

Одним из элементов, воздействующих на форму, безусловно является материал, из которого окончательно выполнено скульптурное произведение. Я подчеркиваю «окончательно», так как обыкновенно скульптура проходит через ряд материалов: глина или пластилин, гипс, мрамор или бронза, дерево или керамический обжиг.

Скульптор должен решить заранее, в какой окончательный материал он предполагает перевести свою работу, выполненную сперва во временном материале. Каждый материал требует от скульптора знания его физических и пластических свойств. Сообразно с этими свойствами выполняется работа из глины. Например, если скульптор выбирает мрамор как конечный материал для своей работы, то и обработка глины потребует от него приемов, которые соответствовали бы свойствам мрамора. Мрамор, как и все виды камня, не допускает «ажура», то есть такой трактовки формы, при которой скульптура нуждается в подкреплении подставками и поддерживающими упорами. И в обработке, и в выявлении формы нужен особый подход к мрамору. Но эта зависимость от материала не имеет решающего значения, иначе искусство скульптуры не имело бы развития.

На форму скульптурного произведения влияет ряд сложных условий. Таким является, например, обработка материала. Обработка твердого материала, главным образом мрамора и дерева, основана на очень многих технических приемах, от которых будет зависеть воздействие пластической формы на зрителя.

По завершении технической обработки куска мрамора, которую может выполнить технический работник, наступит последняя стадия работы, которую если и не сможет по каким-либо причинам выполнить сам автор-скульптор, то во всяком случае она должна проходить под его непосредственным руководством. Только тогда скульптура, переведенная в мрамор, получит ту жизненность и художественную пластичность, которая лежала в основе авторского замысла.

Совершенно недопустимо, чтобы мраморная скульптура несла на себе следы чужого, не авторского замысла, а тем более следы технической обработки. Вот почему учащемуся, будущему художнику, особенно важно пройти все стадии работы по переводу своей модели в материал. Мы уже говорили, что почти всегда выполненная в глине работа при формовке ее в гипсе вызывает у автора известное разочарование. Но несмотря на это, гипс для скульптора имеет и положительные свойства. На полученном после формовки гипсовом оттиске ошибки и недочеты гораздо заметнее, чем на глине. Глина благодаря

своим пластическим свойствам как бы прикрывает эти недочеты и недоработки в построении формы.

Но дорабатывать гипсовую отливку очень опасно, так как можно невозвратно потерять то, что в глине производило благоприятное и даже законченное впечатление. Вот почему обыкновенно опытные скульпторы не исправляют и не перерабатывают модель в гипсе, а выправляют ее в мраморе или в воске (до отливки восковой модели в бронзу). Этот метод надежнее, он позволяет увереннее вносить коррективы в части, которые не удовлетворяют автора. Но способы корректирования скульптуры по своей технике и характеру очень различны при работе в мраморе и в бронзе.

Если при переводе модели в мрамор скульптор может ограничиться только наблюдением над работой технического исполнителя — мраморщика, то при переводе ее в бронзу замеченные недочеты автор может исправить только своей рукой в восковой модели. Конечно, работа со сложным восковым составом не так проста, как с глиной, но все-таки она допускает существенные исправления пластической формы, имеющие большое значение для выявления оригинала. А.С.Голубкина всегда подчеркивала ту громадную работу, которую автор должен проделать при так называемой проверке воска, окончательной его корректуре перед отливкой из бронзы[42].

42
См.: *Голубкина А.С.* Несколько слов.., с. 49; А.С.Голубкина. Письма.., с. 130.

Чрезвычайно важно, чтобы скульптор осознал необходимость своего участия во всех процессах создания скульптуры, только в этом случае она явится произведением его творческой мысли. Все искания промежуточных путей с желанием избежать тех или иных трудностей — только пагубны.

Создание фактуры, то есть обработка поверхности материала, в котором выполнена скульптура,— это задача, по существу, второстепенная, но на самом деле она также имеет очень важное значение. Фактура придается материалу путем ряда технических приемов, к которым прибегают живописцы и скульпторы с целью усиления художественной выразительности произведения. У живописцев свои приемы, у скульпторов — свои. Этих приемов существует много,— и каждое время, каждая художественная школа и каждый художник выбирают или, вернее, открывают и свои стилистические приемы.

Внешняя обработка поверхности камня может быть очень различна. Мрамор гладко обрабатывают резцами, затем подчищают разного нареза рифлевками и, наконец, сглаживают легкой стеклянной тушевкой[43]. Мрамор может быть после соответственных технических подготовок особыми приемами отполирован. Можно оставить мрамор с грубо обработанной поверхностью после прохождения по нему так называемой троянкой. Наконец, скульптор может использовать несколько приемов или даже все приемы для обработки одного куска мрамора, чтобы добиться нужной, по его замыслу, выразительности пластической формы.

43
См. указанные инструменты на рисунках в кн.: *Крестовский И.В.* Указ. соч., с. 61.

Скульптор может обрабатывать форму со строгой точностью, каждую форму четко и тщательно очерчивать или может добиться мягких, едва заметных пластических переходов одной формы в другую. Таким образом, обра-

ботка поверхности скульптуры имеет большое значение для выявления художественной сущности произведения.

Подходы к оформлению своего произведения, очень различные по характеру, зависят не только от художественных школ, но и от личных свойств и склонностей каждого отдельного скульптора. Однако необходимо очень внимательно следить за тем, чтобы работа над фактурой не выродилась во внешнюю манерность; скульптор должен исходить из искреннего стремления добиться наиболее положительных результатов в выявлении задуманного содержания.

Работа скульптора в мраморе и дереве резко отличается от работы в глине. Отличие это заключается в следующем. Работа в глине во всех видах задания (голова, бюст, полуфигура, фигура или статуэтка), если так можно выразиться, начинается «изнутри» в противоположность работе в материале. Скульптор, работая в глине, прежде всего должен построить и приноровить каркас, затем постепенно, принимая меры предосторожности против сползания глины, обкладывать каркас глиной, пока не доведет глиняную массу до нужного объема и формы.

Работа скульптора в твердом материале проходит в обратном направлении: он не накладывает, а снимает, вернее, сколачивает излишний материал, тем самым как бы освобождая и выявляя скрытую в нем форму модели. Это постепенное освобождение замысленного образа Микеланджело сравнил с постепенно выступающим из воды изображением. Под водой Микеланджело подразумевал тот излишек мрамора, который скульптор должен обрубить, чтобы выявить желаемый образ. Но не следует это сравнение понимать слишком упрощенно и прямолинейно. Мы уже разбирали, говоря о работе в глине, как нужно искать и определять форму. Форма должна намечаться и определяться во всех своих границах одновременно, независимо от того, в каком материале скульптор работает — в мягком (например, в глине) или в твердом — в мраморе, камне или дереве. Разница по существу заключается в том, что, работая в мягкой глине, можно без конца изменять форму, в мраморе допустимы только небольшие изменения, так как мрамор приходится обрубать. Коренные изменения формы мраморной скульптуры повлекут за собой и изменение самого куска мрамора, который был приспособлен в своих границах для определенного композиционного решения.

Таким образом, работая в мраморе, дереве или другом твердом материале, необходимо четко видеть перед собой задуманный образ скульптуры, который должен быть глубоко выношен в душе, так же, как должны быть всесторонне прочувствованы и осмыслены форма и конструкция объемов.

Работая в мраморе и дереве, особенно важно свободно владеть инструментами. Необходимо не только иметь широкий набор инструментов, но и постоянно следить за их состоянием. Важно, чтобы у инструмента была хорошая закалка и чтобы он был хорошо направлен и отточен. Для точки существуют специальные точильные бруски и сложные точила. Только научившись свободно обра-

щаться с инструментами и усвоив приемы высекания и вырезывания скульптур, скульптор наконец получит уверенность, необходимую для работы в твердых материалах.

Работа в мраморе

Главное достоинство мрамора заключается в его общем ровном, чуть желтоватом, теплом цвете и одинаковой внутренней структуре. Этими качествами обладает имеющий мировую известность, так называемый по месту своего нахождения каррарский (итальянский) мрамор. Залежи мрамора разного качества, разной расцветки и структуры имеются во многих странах, в том числе и у нас в СССР.

Скульптору при выборе мрамора необходимо тщательно его обследовать, как с внешней стороны, так и с внутренней. Отколов небольшие кусочки, можно многое определить. Прежде всего по срезу будет видно — мелкозернистый или крупнозернистый мрамор. Для работы, которую вы намереваетесь переводить в мрамор, это важно знать. Для небольших работ, особенно для таких, как, например, портрет или небольшие статуэтки, крупнозернистый мрамор, конечно, не подойдет. В противоположность станковым работам, которым может подойти только мелкозернистый мрамор, для декоративных и монументальных работ вполне может подойти и крупнозернистый.

Очень важно, чтобы мрамор не был слоистым. Слоистость может оказаться скрытой трещиной, которая будет обнаружена только при снятии большого куска мрамора и вещь придется перерубать заново в другом куске.

Для каждого вида работ употребляются свои, особые инструменты. Их размеры, формы и концы, которыми, собственно, и производится работа в мраморе, чрезвычайно разнообразны, поэтому нет возможности в настоящем пособии их перечислять. Они очень подробно перечислены во многих технических руководствах для мастеров по мрамору [44]. Скульптор, который обычно выполняет небольшие по размеру работы (бюсты или фигуры меньше натуральной величины), пользуется ограниченным ассортиментом инструментов, первым из которых является металлический молоток. Главное — привыкнуть к своему набору инструментов, чтобы обращаться с ними легко и свободно, так, как мы обращаемся с ручкой и пером. Надо привыкнуть к металлическим молоткам, к их размерам и весу. Кисть руки очень чувствительна к размеру, весу и форме молотка; только продолжительной практикой достигается свободное владение им. Конечно, вначале будет много срывов, неточных ударов и ушибов своей левой руки, однако не надо отчаиваться и впадать в уныние. Сравнительно скоро (конечно, в зависимости от затраченного времени и терпеливых усилий) будет достигнут верный удар молотком по инструменту и прежние дефекты работы исчезнут.

44 См.: *Кепинов Г.И.* Указ. соч., с. 71—81; *Крестовский И.В.* Указ. соч., с. 55—70; *Однoралов Н.В.* Указ. соч., с. 123—196; *Ватагин В.А.* Указ. соч., с. 142—144.

Высекание из мрамора можно производить с гипсовой модели или на глаз или при помощи так называемой пунктирной машины. Конечно, выполнение на глаз чрезвычайно трудно, так как излишне сбитые куски ничем нельзя восстановить и работа может быть зарублена, ис-

порчена и надо будет снова начинать ее в другом куске мрамора.

Только после продолжительной практики, когда научишься рассчитывать каждый свой удар по мрамору, можно приступить к работе без пунктирной машины. Мраморщики перевод с гипсовой модели в мрамор производят механически, пользуясь пунктирной машиной.

Однако лучше, чтобы на работе не было печати технического мастерства, чтобы она дышала внутренним огнем духовного содержания, которое вложить в нее может только сам автор, действительный творец произведения. Микеланджело очень часто не делал предварительной модели в глине той величины, в которой он замыслил скульптуру в мраморе. Часто он пользовался только предварительными небольшими эскизами, как, например, для своих знаменитых «Рабов»[45]. По законченным мраморным работам Микеланджело нам довольно-таки трудно проанализировать путь, вернее, стадии воплощения им своих замыслов. Эти законченные скульптуры приведены в такой чистый порядок по своей обработке, что поверхность скульптуры совершенно скрывает пути, которыми Микеланджело шел при откалывании мрамора. Но на ряде незаконченных отдельных статуй и на ряде незаконченных групповых скульптур мы можем проследить методы работы Микеланджело в мраморе. Мы проанализируем неоконченные детали в группе «Снятие с креста»[46]. В этой группе все закончено, только в фигуре Христа осталось недоработанным колено с примыкающей частью голени и бедренной кости. Вот по этим неоконченным частям мы и можем судить, какими путями шел Микеланджело, чтобы достичь строгого построения, конструктивной связи объемов, которые возможно полно и выразительно определили бы искомую пластическую форму.

Из неоконченных деталей мы можем заключить, что все реальные формы Микеланджело, видимо, сначала мысленно вписывал в трехмерные продолговатые (в зависимости от реальной протяженности объемной формы) или в кубические объемы[47], как того требовала натура. Одновременно Микеланджело стремился найти твердую конструктивную связь между этими объемными, кубическими или продолговатыми формами и тем достигал архитектонического построения всей своей композиции. В последней, заключительной стадии работы Микеланджело срубал углы, но с особой внимательностью, чтобы не перерубить мрамор и тем не ослабить выразительность форм, не затушевать архитектоническую и конструктивную связь их между собой и их пластическую насыщенность.

Мы остановились на рассмотрении процесса работы в мраморе, взяв для образца Микеланджело, потому что он, почти единственный из скульпторов, всегда вел всю работу сам. Если же ему для выполнения крупных работ и приходилось брать мастеров-мраморщиков, то и в этих случаях ни одна стадия работы — с самого начала и до конца — не проходила без его непосредственного наблюдения и руководства. При ознакомлении с процессами работ по мрамору крупных скульпторов и старого и нового времени можно убедиться, что все они шли тем же

45
Микеланджело. Скованный пленник. Умирающий пленник. Ок. 1513. Мрамор. Лувр, Париж; «Бородатый раб». 1519—1536. Академия, Флоренция.

46
1547—1555. Ныне во Флорентийском соборе.

47
Принцип или прием кубического опрощения формы не должно смешивать с кубистической системой, так называемым кубизмом, который позднее имел место в изобразительном искусстве (*примечание Б.Д.Королева*).

путем, что и Микеланджело, с очень небольшими индивидуальными изменениями.

Итак, на вашем станке небольшой кусок мрамора, в котором по предварительным обмерам может уместиться модель или эскиз портрета, руководствуясь которым нужно приступать к работе. С чего же начинать? Обмерив эскиз и удостоверившись после обмера мрамора, что портрет уместится в имеющемся куске, нужно не просто обрубать мрамор по размеру модели, а начать заново строить модель в упрощенных кубических или прямолинейных трехмерных формах, сообразуясь с материалом, то есть с имеющимся куском мрамора.

Приступая к этой работе, очень важно начинать не с деталей лица, а с головы в целом, с общей массы, которая и будет собой представлять почти куб. Затем на получившемся кубе надо отыскивать грани лица. Если череп головы по своему контуру представляет почти полукруг (особенно если присоединить уши и волосы), то лицо легко разбивается на грани, довольно правильно расположенные по обе стороны средней линии. Но разбивая имеющийся куб на грани, надо не забывать, что они должны принадлежать не определенному граненому телу, а данному объему — кубу и нарушать единство его формы было бы непоправимой ошибкой. Так же точно и все детали лица (нос, губы, глаза) мы мысленно или в действительности должны вписывать в прямоугольно-объемные формы, что позволит нам произвести четкое и твердое построение всей головы во всех ее отдельных частях.

Однако все это относится к общему построению головы, а ведь перед нами сидит живой человек, с определенными чертами лица, свойственными только ему одному, с индивидуальной психикой и характером. Все его качества мы также должны передать в мраморе, как мы этому уже учились, работая в глине.

Коренная разница между этими двумя материалами, как уже указывалось, заключается в том, что в мраморе, твердом материале, никакие существенные изменения недопустимы, поэтому, откалывая от него куски, необходимо делать это продуманно, с незамирающим вниманием. Но это не значит, что следует работать робко, неуверенно. Наоборот, нужно работать смело, энергично, решительно, чтобы каждая форма очерчивалась четко, без смазывания. Только при таком подходе к рубке из мрамора, работа будет выглядеть убедительно для зрителя, который является нашим окончательным ценителем. Но для того, чтобы так работать, нужно глубоко прочувствовать и продумать каждый свой удар. И надо осознать, что важна не та изысканная техника, которой владеют мраморщики-профессионалы, а важен созданный скульптурный образ. Конечно, никто из начинающих работать по мрамору не может надеяться, что у него сразу выйдет произведение высокого качества. Нужно иметь терпение и упорство, чтобы перебороть этот не легко поддающийся руке скульптора материал.

Выполняя в мраморе рельеф, необходимо, прежде чем начать его высекать, продумать всю планово-пластическую последовательность его сокращений, помня о том,

что дальнейшие поправки в этом материале недопустимы. Следует также учесть, что если однофигурный или портретный рельеф еще возможно выполнять в мраморе непосредственно с натуры или этюда, то многофигурная композиция благодаря своей многоплановости непременно потребует предварительной разработки композиции в глине, которая, в противовес мрамору, позволяет делать всякого рода изменения в процессе работы.

Работа в дереве

Скульптору для своей работы — статуи, портрета — можно выбрать любой деревянный кряж, в который вместится его предварительная гипсовая модель или, если он работает без модели, а по свободному замыслу, то рисующаяся в воображении композиция.

По своим свойствам дерево разделяется на две основные породы. Одна древесина по высыхании становится очень твердой, как, например, у дуба и деревьев многочисленных южных пород, а другая становится мягкой, как, например, у липы. Дуб, несмотря на свою крепость, имеет для скульптора одно отрицательное качество, создающее большие затруднения. В сырых помещениях он быстро впитывает влагу и набухает, а в сухих помещениях быстро испаряет набранную влагу и трескается. При этом он дает много трещин, которые ни заклеить, ни заделать, вставляя в трещину дубовые пластинки, невозможно. Поэтому, хотя дуб с течением времени приобретает очень приятный тон, не требующий никаких подкрасок, пользоваться этим деревом приходится с большой осторожностью.

Березовые кряжи, хотя и не в такой степени как дубовые, также дают при высыхании трещины. В нашем климатическом поясе лучшим материалом для деревянной скульптуры является липа; она почти не трескается, в особенности если принять предохранительные меры, из которых главная — не ставить выполненную в липе скульптуру близко к печке, батарее и другим обогревателям. У высохшей липы, особенно если кряж был толстым, появляется чрезвычайно приятный тепловатый тон, так что скульптору остается только использовать его естественную красоту. Инструмент берет липу очень легко, древесина поддается руке скульптора без всяких излишних с его стороны усилий. Липа особенно подходит для портретов и целых фигур размером не более натуры с четвертью.

Инструменты для работы по дереву почти так же разнообразны, как и для мрамора, и по своей величине и по форме. Они могут быть очень крупными и совсем мелкими, которые, конечно, также необходимы. Ударяют по дереву деревянным молотком с небольшими скосами ударной поверхности — так называемой киянкой. При отделке дерева употребляют рашпили, стеклянные шкурки и пр. Все эти инструменты и подсобные материалы описаны подробно в руководствах для мастеров по обработке дерева [48]. Для скульптора работа по дереву гораздо легче, чем по мрамору, так как не требует таких больших физических усилий. Работая в дереве, скульптор должен идти тем же путем, что и в мраморе. Пользуется ли скульптор переводной машиной и циркулями или рубит просто на глаз, во всех случаях он

48 См.: *Крестовский И.В.* Указ. соч., с. 96—103; *Ватагин В.А.* Указ. соч., с. 135—142.

должен распланировать нмеющуюся модель по отдельным образцам. План конструктивного построения объемов должен быть четко намечен на гипсовой модели, а затем и на дереве, карандашом, после этого излишки дерева снимаются резцами. Однако, работая резцом по намеченному плану, никоим образом нельзя идти вслепую от точки к точке, не давая себе отчета во взаимоотношениях пластических форм. В процессе работы можно, конечно, изменять граннцы формы, уснливая или ослабляя их, подчеркивая или стушевывая их выпуклость, как этого будет требовать приведенный к единству целостиый, согласованный между собой ансамбль активно звучащих форм.

Однако наибольшее внимание надо уделять общей массе скульптуры, а не ее деталям, которые могут увлечь в стороиу от главного.

Деревянный рельеф разной высоты выполняется на тех же прииципах планирования последовательных плоскостей, что и мраморный, разница будет лишь та, что дерево, как более мягкий материал, будет требовать в некоторых случаях большей подчеркнутости границ отдельных форм.

Что касается техникн резьбы по дереву, то она может быть более разнообразной, чем это допускает мрамор, так как дерево является более мягким материалом. В зависимости от композиции, на поверхности деревянной скульптуры можно оставить следы резцов начиная от самых узких, мелких следов и кончая самыми широкими и глубокими. Конечно, дерево допускает также и вполне гладкую отделку поверхности, вплоть до шлифовки и покрытия скульптуры лаками и политурой. Разнообразие отделки дерева может быть чрезвычайно велико, как мы это видим на примерах произведений прикладного искусства.

Однако такое разнообразие неприменимо в стаиковой скульптуре, где главным предметом изображения является человек. Но это не зиачит, что обработка и внешняя отделка станковой деревяниой скульптуры однообразны. Оии могут быть богаты вполне возможными в работах по дереву тональными переходами, помогающими выразить сложность духовной жизни человека. Эта тональиость, со всем богатством нюансировок добывается из дерева протравлением его слоев разными спиртовыми политурами и лаками, а иногда даже обжигом, который дает дереву особый темно-коричневый тон. Приемов и рецептов протравливания дерева очень много, они приведены в пособиях по обработке поверхности дерева [49].

49
Примером могут быть советы скульптора В.А.Ватагина (указ. соч., с. 140—142).

Бронзолитье

Литье из бронзы производится в особых специализированных бронзолитейных мастерских или цехах заводов квалифицированными литейными мастерами и подсобными рабочими. При больших и сложных моделях руководят работами ннженеры. Литье производится в основиом двумя способами: при помощи разъемной кусковой формы и при помощи цельной формы. При первом способе после отливки необходимо зачищать швы, при втором способе после литья швов почти не получается. Несмотря на это, все-таки в обоих случаях требуется участие скульптора, ио в разной степени.

В первом случае скульптор подчищает швы и исправляет мелкие повреждения. Исправлять и сбивать швы на бронзовой скульптуре необходимо особенно осторожно, так как никакая последующая подпайка уже недопустима.

При втором способе, так называемом восковом литье, роль скульптора гораздо ответственнее и сложнее. В этом случае скульптуру формуют не с модели, а с воскового оттиска модели, который изготовляют предварительно. Все поправки и исправления скульптор должен выполнить на готовой восковой модели, подготовленной мастерами к литью. Исправления производятся воском, несколько размягченным особым способом. Необходимы и большая внимательность и большой навык, чтобы сделать поправки, не испортив модель. Наносить поправки после литья уже невозможно.

К сожалению, некоторые скульпторы вообще не решаются вмешиваться в отливку из бронзы. Такое равнодушие автора отрицательно сказывается на качестве работы. Получив гипсовую модель, литейщик снимает с нее чистую гипсовую форму с особенной тщательностью, стараясь, чтобы швы остались почти незаметными. Затем литейщик заполняет эту гипсовую форму восковым составом, разнимает форму и получает восковую модель, причем важно, чтобы восковой слой был как можно тоньше, но, конечно, не настолько, чтобы он трескался или мялся. Вот с этого момента и начинается работа скульптора. Он должен проверить восковую модель и исправить то, что найдет нужным. Поправки по воску трудное дело. Не так-то легко прочитать разницу в формах между оригиналом и восковой моделью, потому что прежде всего бросается в глаза разница цвета и состава обоих материалов; один беловатого цвета, высушенный, твердый (гипс), другой — желтовато-красноватый и довольно мягкий.

Только после достаточно продолжительного и упорного всматривания в обе модели и сравнения их отдельных деталей начинаешь видеть различия и убеждаться в необходимости произвести те или другие поправки в восковой модели. Помимо этого необходимо привыкнуть к новому материалу — к восковому составу, которым нужно выполнять исправления. Этот состав имеет совсем иные свойства, чем глина. После довольно продолжительной практики привыкаешь и к воску. Восковой оттиск с гипсовой формы, ввиду большой плотности состава воска, получается несколько сглаженным. Эта сглаженность не может не влиять на выразительность, особенно мелких форм: глаз, носа, губ, складок лба, волос, даже складок одежды. Нужна внимательная и упорная работа, чтобы вернуть восковому оттиску ту тонкость трактовки и жизненную свежесть каждой формы, которая была достигнута в глине.

Еще чрезвычайно важный момент для скульптора — наложение на бронзу патины. Бронза из литья выходит грязноватой. Она должна быть очищена, но, конечно, эта работа не должна поручаться всецело мастеру. Он обыкновенно проводит только первую стадию очистки бронзовой скульптуры от шлака и остатков литейного формовочного материала, а последующие стадии работы связаны с непосредственным участием скульптора.

Отлитая скульптура подвергается патинировке, то есть искусственному окислению бронзы. Оттенки патины могут быть самые разнообразные: от золотисто-бронзового до почти черного. Надо только иметь в виду, что патинировать в любую тональность можно только бронзовую скульптуру, предназначенную для закрытого помещения, скульптура же, которая должна быть установлена на открытом воздухе, окисляется естественным образом под влиянием сырого воздуха или осадков. Поэтому подобную скульптуру нужно тонировать, учитывая тот оттенок, который она приобретет со временем на воздухе. Искусственное окисление рекомендуется в данном случае потому, что воздух не так-то быстро воздействует на бронзу и, кроме того, естественная окраска не будет достаточно ровной, в особенности в складках драпировок.

Заключение

С первого же года Великой Октябрьской социалистической революции Владимиром Ильичем Лениным скульптуре была отведена особо почетная и ответственная роль. По обширному плану великого Ленина, изложенному в декрете в апреле 1918 года, должна быть осуществлена грандиозная «монументальная пропаганда» путем постановки памятников великим революционерам, общественным деятелям, писателям и поэтам, философам и ученым, композиторам и художникам, посвятившим свою жизнь и деятельность народу как в СССР, так и за его пределами. Товарищем Лениным был утвержден большой список лиц, которым надлежало в первую очередь установить памятники. В работе над проектами памятников приняли участие почти все скульпторы различных направлений и даже студенты художественных учебных заведений. План монументальной пропаганды, начертанный Лениным, был настолько грандиозен, что даже в наши дни еще далеко до осуществления его полностью. Только в малой доле за прошедшие годы ленинский план монументальной пропаганды осуществлен в виде единичных памятников.

В чем же причина такой медлительности? На наш взгляд причина этого кроется в следующем. В предыдущий долгий период русской истории искусству, и в частности скульптуре, уделялось ничтожное внимание. И хотя к нам в наследие перешло высококвалифицированное русское искусство, и в частности прекрасные памятники всемирного значения, как, например, памятник Петру I, выполненный скульптором Фальконе [50], памятник Суворову в Ленинграде, выполненный скульптором Козловским [51], памятник Пушкину, выполненный скульптором Опекушиным [52], памятник Минину и Пожарскому, выполненный скульптором Мартосом [53], но все-таки это — ничтожное количество памятников для нашей обширной страны, если сравнить ее с западными странами. Вследствие этого запросы народа в области монументального искусства вполне понятны; к этой огромной задаче требуется особое внимание, и одновременно от скульпторов требуются специальные обширные знания в области законов монументального искусства <...>.

Настоящим трудом по написанию первого в стране

50
Открыт в 1782, Ленинград.

51
Открыт в 1801, Ленинград.

52
Открыт в 1880, Москва.

53
Открыт в 1818, Москва.

систематического учебного пособия по скульптуре[54] мы стремились соединить теорию и практику в единое целое, что помогло бы большой плеяде молодых скульпторов овладеть основами пластического искусства и выйти на практическое поприще скульптурного творчества во всеоружии понимания и владения художественно-техническими приемами, закономерностями художественного творчества. Очень может быть, что в нашем учебном пособии по скульптуре мы отклонялись от обычной системы написания учебника. Причиной этого было, на наш взгляд, существенное основание, заключавшееся в том, что учебное пособие по скульптуре вообще выходит за грань, за черту понимания и требований обычного учебника. Учебное пособие не просто перефразированный старый учебник на старую тему. Наше учебное пособие впервые охватывает все отрасли, связанные с выполнением скульптуры всех видов: станковой, монументальной, декоративной и скульптуры малых форм. В пособие входит рассмотрение задач по выполнению работ во всех видах материала, мягкого или так называемого временного, как глина, пластилин, иглин, и твердого материала, как мрамор, гранит, камень, бронза, слоновая кость, дерево всех пород и т. п. Но главное внимание в учебном пособии обращено на основную работу студента, на выполнение этюдных заданий с обнаженной живой натуры. За последнее десятилетие к задачам по выполнению этюда с обнаженной натуры стали относиться, как к воспроизведению анатомических муляжей, установленных в желаемую позу, намеченную преподавателем. Эта глубокая ошибка резко нарушила непосредственную связь студента с живой натурой. Все внимание студента, по программе скульптурного факультета, было сосредоточено на анатомии и каких-то среднедопустимых пропорциях. Такие условные установки школьной программы отвлекали студента от живого, непосредственного восприятия натуры и толкали его на условные построения, на условное применение усредненных норм и пропорций человека, благодаря чему студент не мог проявить свободно своих способностей и тем более своего критического <...> отношения к поставленным перед ним программой требованиям.

Мы уже отмечали, что преподавание во исполнение такой школьной программы отвлекало студента от свободного творческого отношения при выполнении этюдов, сведя эти задачи к изготовлению выхолощенных и упрощенных программных установок. А между тем, казалось, должно быть каждому понятно, что программа по основному художественному предмету на скульптурном отделении совсем не то же самое, что программа по любому общеобразовательному предмету, как арифметика, физика и т. п.

Программа по скульптуре должна быть построена так, чтобы не только давать учащемуся минимум каких-то знаний, но одновременно развивать в нем ростки художественно-творческих устремлений, творческих исканий и аналитически-творческого отношения к живому человеку — к объекту его наблюдений и изучения.

Мы проводили параллель с творческой работой греческих скульпторов времени высокой античной классики, конечно, не с целью использовать добытые ими нормы и

54
Учебное пособие Б.Д.Королева, написанное в 1950-х годах, до сих пор не утратило актуальности по широте поставленных проблем и по глубине раскрываемых вопросов. Сам автор вначале работал над более обширным вариантом, план которого помещен после данного Пособия.

пропорции, как готовые «каноны» (правила) для всех времен и народов.

Конечно, не с этой целью!

Было полезно указать на принципы поисков, которыми руководствовались античные скульпторы, прокладывая дороги к новым достижениям. Нам казался особенно убедительным метод работы античных ваятелей, заключавшийся в основном в наблюдении живой натуры, анализе многообразия ее движений и в пластическом синтезе результатов.

Это не значит, что мы останавливаемся на их достижениях, как на правилах для некритического перенесения их на нашу почву. Нам дорого другое: понять, осознать и проанализировать те принципы, которые привели античных скульпторов к таким высоким достижениям.

И мы надеемся, что наш труд был не бесплодным. Наш анализ и практическая работа помогли нам найти определения и конкретные доказательства по установлению положений, легших в основу изложенной нами программы по скульптуре.

Мы стремились к тому, чтобы программа классных и домашних занятий по скульптуре была направлена не только на обогащение профессиональными знаниями, но и на развитие в студентах жажды знаний, на стремление к самостоятельной пытливой работе, без чего продвижение на поприще художественного пластического творчества не может быть плодотворным.

Учебное пособие по скульптуре для художественных училищ. План[55]

55 Предлагаемый план Учебного пособия дает представление об объеме и характере первого варианта этой работы Б.Д.Королева.

Часть 1-я — Лепка и формовка.
Часть 2-я — Работа в твердых материалах.

СОДЕРЖАНИЕ 1-Й ЧАСТИ

Введение:
Роль и значение скульптуры в построении социалистической культуры в Советском Союзе.

I. Лепка с гипсовой модели

Вступительная беседа о лепке с гипсовых моделей человека:
- а) выбор модели;
- б) приемы копирования;
- в) осмысливание копирования;
- г) точность копирования;
- д) активность восприятия в передаче формы и построения.

1. Лепка с классической гипсовой головы, бюста и фигуры.
2. Лепка конечностей.

II. Лепка животных с гипсовых моделей

Вступительная беседа о лепке животных с гипсовой модели.
1. Лепка лошади и других домашних животных с гипсовых моделей.
2. Лепка зверей с гипсовых моделей.
3. Изучение анатомии животных.

III. Лепка с живой натуры

Вступительная беседа о лепке с живой натуры (модели человека):
- а) выбор модели;
- б) непосредственное восприятие выбранной модели;
- в) анализ выбранной модели: характеристика, настроение, движения;
- г) целое и детали.

1. Лепка головы с живой натуры.
   - а) лепка мужской головы;
   - б) лепка женской головы;
   - в) лепка головы старого человека;
   - г) лепка детской головы.
2. Лепка бюста с обнаженной модели:
   - а) лепка бюста с мужской модели;
   - б) лепка бюста с женской модели;
   - в) лепка бюста с моделей старческого возраста;
   - г) лепка детского бюста.
3. Лепка полуфигуры с обнаженной модели:
   - а) лепка полуфигуры с мужской модели;
   - б) лепка полуфигуры с женской модели;
   - в) лепка фигуры с старческой модели;
   - г) лепка детской полуфигуры.

4. Лепка фигуры с обнаженной модели:
а) лепка мужской фигуры;
б) лепка женской фигуры;
в) лепка старческой фигуры — мужской и женской;
г) лепка детской фигуры.

IV. Лепка животных с натуры

Вступительная беседа о лепке животных с натуры.
а) лепка лошади и других домашних животиых с натуры;
б) лепка зверей с натуры.

V. Лепка рельефа

Вступительная беседа о рельефе.
а) принципы лепки рельефа;
б) внды рельефа;
в) лепка рельефа головы, бюста и человеческой фигуры с классической гипсовой модели.

VI. Лепка рельефа с обнаженной модели

1. Лепка рельефа головы с мужской и женской модели.
2. Лепка рельефа бюста.
3. Лепка рельефа фигуры.
4. Лепка рельефа натюрморта.
5. Лепка рельефа зданий в перспективе.
6. Лепка рельефа пейзажа.

VII. Лепка рельефа животных с натуры

1. Лепка рельефа домашних животных.
2. Лепка рельефа зверей.

VIII. Лепка архитектурно-декоративных деталей

Вступительная беседа к лепке архитектурно-декоратнвиых деталей.
1. Лепка потолочной розетки.
2. Лепка модели ионики.
3. Лепка моделн модильона.
4. Лепка дорнческой капители.
5. Лепка модели коринфской капители.
6. Лепка модели орнаментированного фриза.

IX. Лепка драпировок и одежды

Вступительная беседа к лепке драпировок и одежды.
1. Лепка тканей.
2. Лепка современной мужской одежды.
3. Лепка современной женской одежды.
4. Лепка детской одежды.

X. Портрет

Вступительная беседа к выполнению портрета:
а) классическое наследие в области скульптурного портрета в мировом искусстве;
б) классическое наследие в области русского скульптурного портрета;
в) советский скульптурный портрет.
1. Портрет-бюст с натуры.

2. Поясной портрет с натуры.
3. Портретная фигура с натуры.

XI. Портрет по фотоматериалам

Вступительная беседа:

а) ознакомление с жизнью и деятельностью портретируемого;
б) выбор позы;
в) характеристика.

1. Портрет-бюст.
2. Поясной портрет.
3. Фигурный портрет.

XII. Композиция

Вступительная беседа к выполнению композиции:

а) самостоятельная композиция;
б) композиция на заданную тему;
в) разработка композиции по чертежам архитектора для зданий и павильонов.

1. Выполнение самостоятельной композиции:
   а) первоначальные наброски композиции;
   б) разработка первоначальных набросков;
   в) увеличение композиции до желаемого или требуемого размера.
2. Композиция на заданную тему:
   а) подготовительная работа;
   б) ознакомление с литературой и фотоматериалом;
   в) первоначальное выполнение композиции в набросках;
   г) разработка композиции;
   д) увеличение до требуемого размера.
3. Монументально-декоративная композиция:
   а) композиция памятника;
   б) парковая композиция;
   в) архитектурно-декоративная композиция.
4. Композиция фронтона, фриза и эмблемы:
   а) с растительной орнаментацией;
   б) с человеческими фигурами;
   в) с животными.

XIII. Технологические процессы и инструментарий

Вступительная беседа о технологическом процессе и применении инструментов.

1. Глина, ее свойства и виды:
   а) размачивание и содержание глины;
   б) сохранение и обращение с глиной;
   в) пластилин и его свойства.
2. Инструменты:
   а) стеки пальмовые;
   б) стеки металлические;
   в) стеки составные;
   г) стеки для мелких и крупных работ:
   д) стеки для обработки деталей;
   е) стеки для обработки поверхности различного рода материалов.
3. Каркас и его крепление:
   а) проволочный;

б) железно-прутковый;
в) рельсовый;
г) кресты для укрепления глины.

4. Станки:
   а) станок неподвижный;
   б) станок с подвижной верхней доской;
   в) станок роликовый;
   г) станок передвижной;
   д) станок для монументальных работ.
5. Увеличение и уменьшение:
   а) применение циркулей;
   б) применение масштабной клети;
   в) прнменение пунктирной машины.

XIV. Пластическая анатомия

Вступительная беседа по изучению пластнческой анатомии.
1. Изучение скелета (остеология).
2. Изучение мышц (миология).
3. Изучение кожного и волосяного покровов.
4. Изучение сочленений и прикреплений мышц.
5. Изучеине мышц лица и головы, шеи и груди, таза, ног и рук и полной фигуры человека.

XV. Движение человека

Вступительная беседа к изучеиию положения тела при разиых вндах движения.
1. Ходьба по горизоитальной плоскости.
2. Ходьба с тяжестью.
3. Ходьба по лестнице.
4. Бег.
5. Прыжок.

XVI. Пропорции человеческого тела

Вступительиая беседа к изучению пропорций человеческого тела.
1. Пропорции тела взрослого.
2. Возрастные пропорции.
3. Канон художииков.

XVII. Мимика лица человека

Вступительная беседа об изученни мимнки лица человека.
1. Строение и пластика глаз.
2. Строение и пластика носа, рта и губ.
3. Строеиие ушной раковины.
4. Мимика лица, отражающая психическое состояние человека.

XVIII. Перспектива

Вступительная беседа о значении и применении перспективы для скульптора.
1. Линия горизонта.
2. Точка схода.
3. Перспектива падающих теней.
4. Перспектива объемных тел.
5. Пространственная перспектива.

XIX. Рисунок для скульптора

Вступительная беседа о значении рисунка для скульптора.

1. Линейный рисунок геометрических тел.
2. Теневой рисунок геометрических тел.
3. Рисунок группы предметов разной освещенности.
4. Рисунок головы человека.
5. Рисунок обнаженной фигуры человека.
6. Рисунок одетой фигуры человека.
7. Рисунок с натуры и по памяти.
8. Рисунок с движущейся натуры.
9. Наброски.
10. Разработка набросков.
11. Портрет поясной.
12. Композиционный портрет.

XX. Формовка из гипса

Вступительная беседа по формовке из гипса.

1. Гипс, его свойства и способы его употребления.
2. Инструменты и инвентарь, необходимые при работе в гипсе.
3. Приемы формовки с гипсовых моделей.
4. Каркасы при формовке из гипса.
5. Краска для формовки.
6. «Смазь» для формовки.
7. Формовка рельефа.
8. Черновая формовка или формовка «в расколотку».
9. Чистые или кусковые формы.
10. Формовка с круглой скульптуры.
11. Формовка бюста «в расколотку».
12. Формовка фигуры «в расколотку».
13. Кусковая формовка бюста.
14. Кусковая формовка фигуры.
15. Отливка из черновых форм.
16. Отливка из кусковой формы.
17. Клеевая форма, ее выполнение и отливы из нее.
18. Формовка статуэток животных.
19. Тяги из гипса по чертежам.
20. Вырезывание шаблона.
21. Тяга карнизов и балясины.
22. Шаблоны базы или круглой тяги.
23. Склейка готовых тяг.
24. Дополнительные материалы, употребляемые при формовочных работах.
25. Патинировка и тонировка гипса.
26. Одноцветная тонировка.
27. Патинировка под разные цвета и оттенки бронзы.
28. Окраска под мрамор.
29. Окраска под слоновую кость.
30. Окраска под керамику.

Заключение

Рисунки и иллюстрации

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ 2-Й ЧАСТИ РАБОТА В ТВЕРДОМ МАТЕРИАЛЕ

I. Работа в дереве

Вступительная беседа о работе в дереве.
1. Инструменты для работы в дереве.
2. Выбор породы дерева.
3. Плоскорельефная резьба.
4. Резьба горельефа.
5. Резьба круглой скульптуры.
6. Применение циркулей или пунктирной машины при резьбе из дерева с готовых моделей.
7. Отделка и окраска скульптуры из дерева.

II. Работа в камне (и мраморе)

Вступительная беседа к работе по камню.
1. Главнейшие породы камня (и мрамора), употребляемые в скульптуре.
2. Инструменты и инвентарь при работе в камне.
3. Высекание рельефа и горельефа.
4. Высекание круглой скульптуры.
5. Высекание бюста.
6. Высекание фигуры человека.
7. Высекание статуэток животных.
8. Отделка каменных (и мраморных) скульптур.

III. Резьба по кости

Вступительная беседа к работе в кости.
1. Инструменты и инвентарь.
2. Рельефная резьба.
3. Объемная резьба.
4. Ажурная резьба.

IV. Керамика

Вступительная беседа к работе в керамике.
1. Инструменты и инвентарь.
2. Терракота.
3. Майолика.
4. Фарфор и фаянс.
5. Подготовка моделей.
6. Глазурь.
7. Обжиг.

V. Бронзолитье

Вступительная беседа к работе скульптора при бронзолитье.
1. Способы литья.
2. Корректура восковых моделей.
3. Зачеканка швов.
4. Инструменты для работы по воску.
5. Инструменты для чеканки.
6. Наложение патины на бронзу.

Заключение

Рисунки и иллюстрации

Из выступлений Б.Д.Королева на конференциях, посвященных проблемам художественного образования [56]

56 Опубликовано: *Искусство*, 1985, № 8, с. 32—33.

57 Из стенограммы доклада на Всесоюзной конференции по среднему художественному образованию, состоявшейся во Всероссийской академии художеств в Ленинграде 25 октября 1940.

<...> Если взять отрезок времени, начиная с предреволюционного десятилетия и кончая нашими днями, то <...> мы имеем опыт довольно-таки разнообразных педагогических систем <...> [57].

Я не сторонник того, чтобы все системы предыдущего периода просто выбросить за борт и начать с чего-то совершенно заново построенного. Мне кажется, что в этих системах предыдущего периода достаточно много было и положительных черт и отрицательных. Поэтому каждую из систем надо нам проанализировать с достаточной осторожностью и с достаточной внимательностью, чтобы выбрать здоровые зерна <...>.

<...> Мне думается, что наша школа прежде всего должна быть насыщена не преподавателями, а художниками-творцами. Мы <...> мало подчеркиваем разницу специфики художественного образования, художественного восприятия от каких бы то ни было других общекультурных восприятий. Разница ведь здесь совершенно колоссальная. Если там можно говорить о каком-то общем образовании, то здесь ставится задача совершенно иная: школа здесь должна ставить себе задачу формирования творческого человека <...>. Высшая художественная школа ставит своей задачей формирование, подготовку художественных творцов. Момент психологии творчества должен лечь во главу угла методики художественного воспитания <...>. Сухой объективизм, сухое приобщение к сумме каких-то старомодных познаний человечества совершенно недостаточны. Это превращается в мертвую азбуку, оно глухо для студенчества. Студенчество никогда не услышит этого, не может услышать, ибо не может молодой художник, вступающий в стены школы, разорвать свое «я» на две части, из которых одна учится, а другая самостоятельно должна как-то развиваться. Этот разрыв неминуемо должен вызвать самые резкие протесты, и, конечно, это правильно <...>.

58 Из стенограммы выступления в мае 1948 на сессии Академии художеств СССР, посвященной вопросам художественного образования.

<...> Задачи наши усложняются [58]. Довоенный период 1930-х годов был, пожалуй, больше всего декоративным периодом. Масса декоративных работ: и декоративно-архитектурных, и декоративно-парковых, и декоративно-садовых <...>.

Сейчас же (в конце 1940-х годов) положение усложнилось <...> все четче и четче предъявляются требования представить советского человека во всей его сложной психологической натуре <...> и, с другой стороны, задачи монументального искусства. Если до военного периода монументальная скульптура была лишь украшением

площадей, то сейчас задачи монументальной скульптуры ставятся совершенно иные <...> как собирания всех мыслей и всех чувствований народа в монументальное единство <...>.

Итак, две темы: психологический портрет и монументальное дело. Стоит вопрос, как же это должно сказаться на преподавании. Ясно, что сейчас необходим пересмотр всех программ вузов и средних школ <...>. Если новой программе, основанной на новой методике, удастся сочетать учебу студентов с их творческими порывами, то будет успех, если же у нас будет переучеба или перетворчество — у нас не будет успеха <...>.

Практика показывает, что нужно <...> непременно надо связывать учебу с творческой стороной, выявлять ученические творческие дарования <...>.

Вторая часть

Современники о Королеве

Количество откликов в печати на творчество Б.Д.Королева, особенно в двадцатые-тридцатые годы, достаточно велико. К общим качествам в реакции современников относятся взволнованность, стремление дать оценку разных областей его искусства в контексте бурно развивающейся советской пластики. Конечно, в первую очередь современников привлекала монументальная скульптура.

Данную часть составляют некоторые из отзывов, которыми особенно дорожил сам скульптор. Так, в его архиве хранится перевод текста К.Уманского, вложенный в книгу; все опубликованные материалы имеют заметки скульптора на полях, свидетельствующие о том, что к отзывам художественной критики Королев не оставался равнодушен, и она, по-видимому, в какой-то степени влияла на его творчество.

Несомненное воздействие на Королева оказывали отзывы людей, близко знавших тех выдающихся деятелей, портреты которых создавал скульптор. В связи с этим историко-документальную ценность представляют отзывы В.Д.Бонч-Бруевича о работе Королева над образом Ленина, В.Н.Фигнер — о портрете Желябова. Оценкам Бонч-Бруевича Б.Д.Королев придавал большое значение, ценил, сохранял письма и книги с его дарственными надписями. Объясняется это тем, что их отношения сложились в революционные дни 1905 года, еще задолго до того, как возникло у Королева желание стать скульптором. Дружба между ними сохранялась до последних дней жизни В.Д.Бонч-Бруевича. Трудно судить о процессе работы скульптора над конкретным произведением: Королев не любил присутствия посторонних. Тем интереснее свидетельства критиков (например, И.Хвойника), родственников (Е.Никольской и др.), являющихся моделями скульптора, а поэтому и свидетелями творческого процесса.

В целом подборка отзывов современников, сделанная в хронологическом порядке, отражает мнение критики об этапных произведениях Королева, об основных периодах его творчества, об особенностях его скульптурного стиля, определяющих индивидуальность художника.

К сожалению, своевременно не были собраны воспоминания учеников и товарищей Королева по работе, ушедших из жизни. В сборник включены воспоминания людей, знавших скульптора главным образом в последние годы его жизни, написанные специально для данного издания.

К.Уманский
Новое искусство в России [1]

<...> Сомкнутый, сжатый пластичный язык Королева. Он совершенно отказался от предметности и ищет абсолютные элементы скульптуры в кристаллической спайке отдельных пластических частей. Он стремится к монументальной убедительности как равнодействующей изменчивых движений. Его памятник Михаилу Бакунину — блестящий пример этому, тем более что художник здесь старался освободиться от всяких материальных оков и четко выразить бурный дух идеолога мирового анархизма. Этот памятник (как и подобные произведения петербургских скульпторов, сделавших достойные внимания опыты применения беспредметного искусства к монументальной скульптуре, и опыты молодых скульпторов Государственных свободных художественных мастерских) в своем динамическом выражении показывает удивительно ясную монументальность <...>.

1
Konstantin Umanski: Neue Kunst in Russland. 1914—1919. Potsdam—München, 1920, S. 31.

Сергей Городецкий
Скульптор и революция [2]

<...> В настоящем номере мы даем работы Королева, выполняемые в Саратове. Этот скульптор вырос вместе с революцией. Идея его памятника <...> резко порывает с традицией дореволюционных памятников. Его задачей было снять с пьедестала чисто служебную роль подставки и спаять его в целую с фигурой композицию. Идея, весьма близкая современной нашей скульптуре, и разрешение ее в общем удалось скульптору Королеву. Символическая фигура рабочего вырастает из средней части памятника, изображающего борьбу пролетариата. Но именно отсутствие практической задачи в памятнике слишком уводит его в символизм. В частности, трактовка революции 5-го года и царизма в виде остроугольников и контрфорсов слишком отвлеченна [3]. Но, в общем, создание такого памятника на местах показывает, что в скульптуре мы решительно порвали с прошлым и что этот разрыв выходит далеко за пределы центральной работы <...>.

2
Искусство трудящимся, 1924, № 2, с. 4.

3
Архитектура постамента памятника, по замыслу Б.Д.Королева, должна была иметь символическое значение: четыре стороны памятника должны были представлять «прогрессивное революционное движение местного, российского и международного значения, выраженное различными ступенями, плоскостями по восходящей линии <...>»; период активного революционного движения накануне Октября 1917 года «изображен в виде острого клина, идущего стремительно вверх». См. об этом: Материалы к постройке памятника Борцам революции в Саратове. Саратов, 1924.

Вл.Бонч-Бруевич
В институт им. В.И.Ленина [4]

Ко мне обратились с запросом высказаться по вопросу бюста В.И.Ленина, изваянного из мрамора скульптором Б.Д.Королевым.

Мое мнение я уже высказал <...>. Позволю себе привести здесь отрывок <...> касающийся исключительно бюста работы Б.Д.Королева.

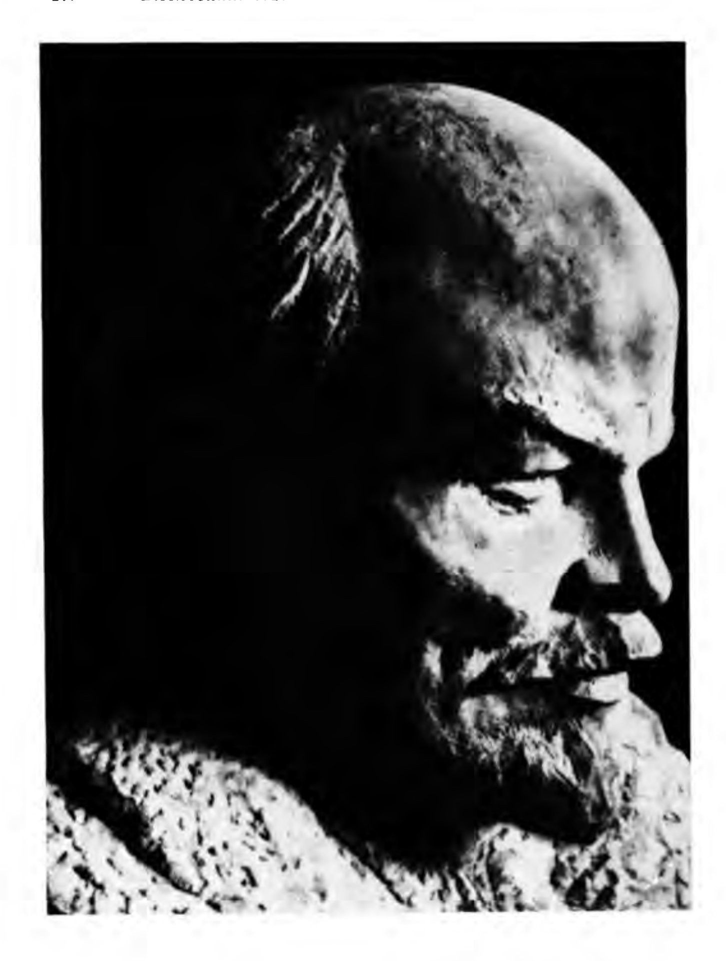
4
Копия письма В.Д.Бонч-Бруевича в Институт им. В.И.Ленина, 1926 (архив Б.Д.Королева).

26. Памятник М.А.Бакунину для Москвы в мастерской. 1919



«Тем более приятно мне указать здесь на недавно, в 1926 г. появившуюся работу по мрамору скульптора Б.Д.Королева «Ленин» <...>. Чем более всматриваюсь я в это произведение высокого мастерства, тем больше убеждаюсь: да, действительно, это Владимир Ильич, духовно понятый, внутренне пережитый, проработанный, прочувствованный. Смотря на скульптуру, я чувствую этот нависший сократовский лоб, пластически изображен-

27. В.И.Ленин. 1926



ный со всей игрой неровностей, выпуклостей, так резко бросавшихся в глаза и обращавших на себя внимание всех. Мне рассказывали, что один очень крупный скульптор случайно встретил Владимира Ильича в Париже, в одной из общественных столовых [5]. Он через несколько столов занял место против Владимира Ильича. Вглядевшись в окружающих, его внимание сразу приковалось к лицу Владимира Ильича. Он сейчас же вынул из портфеля глину и стал быстро лепить голову незнакомца.

5 Имеется в виду скульптор Н.Л. Аронсон, выполнивший бюст В.И.Ленина в 1908 в Париже. См. об этом: *Аронсон Н.Л.*, Единственная встреча. — В сб.: Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников. М.—Л., 1928, с. 86—89; см. также: *Луначарский А.В.* Ленин из красного мрамора. — В сб.: Встречи художников с В.И.Лениным. Л., 1976, с. 28–29.

К нему подошли его знакомые, заинтересовавшись, почему это он оставляет стынуть свой обед и так спешно лепит.

«Как бы не ушел вон тот,— ответил взволнованный скульптор.— Смотрите, какой истинно сократовский лоб, какая оригинальная голова»,— и он продолжал с увлечением лепить, вглядываясь во Владимира Ильича, погруженного в чтение газеты.

И вот тут, в скульптуре Б.Д.Королева, лучшей скульптуре, до сего времени появившейся, великолепно схвачена эта философская сторона <...>. Глубокая дума, мысль, витающая над всем и обвевающая своим проникновенным созерцанием миры и соотношения движущих сил жизни сотен миллионов людей, переходящая и осеняющая, пристальный с усмешкой, с хитринкой взор несравненного политика, смотрящего и в современность и в века. Над бровями нависла так хорошо нам знакомая, упрямая складка непременного достижения во что бы то ни стало, через все преграды и препоны — несокрушимое волевое начало, так изумительно тонко подчеркнутое этим прямым, с едва заметной горбинкой носом, с чуть вздернутыми ноздрями, широко дышащими во время гнева, во время бури, во время страсти непреклонной борьбы и безусловной воли к победе. Милая, добродушная улыбка, чуть-чуть играющая на строгой, гордой складке губ, придает всему облику Владимира Ильича ту интимно-близкую задушевность, красивую доброту и величавое великодушие, прямоту и товарищество, чем так чаровал этот непостижимый знаток, гениальный проникновенец в многогранные чувства личности, толпы и организации. Сухое мускулистое лицо, обрамленное, как венчиком, редкими прядями когда-то чуть вившихся волос, играющее всеми напряжениями, не обладающее никакими особенностями приятой, обыкновенной красоты, однако, запечатлевается навеки и является истинным символом духовной, философской мощи, силы и красоты прирожденного вождя сотен миллионов человечества.

Мы счастливы видеть воплощенными в мрамор эти незабвенные черты того, кого уже нет с нами и кто так бесконечно дорог и близок всем нам.

Мы радуемся, что революционный дух скульптора Б.Д.Королева, возросший в пылу и пламени великой русской революции, вознесся на высокие грани творчества в этом мировом сюжете, который останется вместе с его именем в веках, в лоне возрождающегося и освобождающегося от рабства человечества, идущего по стопам того, кто возвеличил достоинство самых низших, самых угнетенных классов современного общества и указал на единственный правильный путь спасения — путь всемирной революции.

К этой общей моей характеристике работы Б.Д.Королева, конечно, следует добавить мастерское выполнение таких деталей, как великолепно схваченный и отработанный правый гладкий, прозрачный висок, замечательное сходство Владимира Ильича, особенно при взгляде на него «в три четверти» с правой стороны, когда так ясно виден чуть прищуренный глаз и пр. Эти детали

работы пусть расценят специалисты, я же пишу об общем впечатлении физической схожести выражения и игры лица, отображающего всю глубину сущности личности Владимира Ильича, до сего времени никем не превзойденной.

Скульптура Б.Д.Королева «ЛЕНИН» — самая лучшая из всех, которые я до сего времени видел, и она достойна музейного сохранения на вечные времена».

Игнатий Хвойник
Памятник Борцам революции [6]

6
Советское искусство, 1926, № 2, с. 63.

<...> В саратовском памятнике (проект скульптора Б.Д.Королева) есть крепкие черты подлинной грандиозности, величественности. Это монумент «всерьез», а не пресловутый провинциальный уродец из гипса или мела с притязательным революционным названием. Он сложен из колоссальных масс серого и черного гранита <...>. Две трети его символизируют идею Революции в мощно-архитектурных пропорциях масс и плоскостей, одна треть воплощает в скульптуре основную активную силу — пролетариат в образе фигуры рабочего, венчающей монумент. Эта фигура спокойного, сильного, уверенного, мускулистого строителя новой жизни дана не на «пьедестале», а на вершине сложной массы, громоздящейся срывами, уступами, драматически напряженными в неуклонном нарастании, подымающимися то острыми зигзагами, то тяжелыми вспучившимися глыбами, то прямыми отвесами. Здесь сказалось стремление закрепить в каменных массах этапы и смысл борьбы единственного «героя» революции — многоликого коллектива, массы, организованной в дружных усилиях и сплоченной в натиске борьбы. Рассказать убедительно про борьбу и деяния этой массы поневоле приходится языком крупных знаков, не укладывающихся в узкую ограниченность фигуры.

В саратовском монументе ярка эта тенденция монументально-коллективистского стиля — вся экспрессия, вся сила и эмоциональная убедительность направлены на разработку грандиозного основания, дифференцировавшегося в развитую, богато и многообразно граненую форму. Это основание и господствует как главное содержание монумента — оно-то и пытается организовать эмоции зрителя и будить его мысль. Фигура рабочего на вершине подчинена этому сложному, конструктивно разработанному символу, как яркая скульптурная вариация широкой эпической темы — она вынесена из безличных глыб-масс лишь как наиболее звучная нота хорового архитектурного мотива. В попытке трактовки, в перенесении центра тяжести на оформление грандиозного основания знаменательно сказался поиск передачи массового революционного пафоса.

Обилие барельефов на отвесных плоскостях и гранях монумента раскрывает значение беспокойных и напряженных архитектурных ритмов. На этих барельефах популярно-вразумительно рассказано то, что дано в смутных по природе, эмоционально динамических контурах и пропорциях масс. Здесь картины демонстрации рабочих,

схватка с казаками, 1905 и 1917 годы, крестьянство, рост мирного строительства, фабричного оживления и барельефный портрет Ленина. Эти черты некоторого избытка плакатно-популярного рассказывания не нарушают, однако, основного стиля монумента, не выходя за пределы орнаментальной обработки поверхностей. В формальном смысле барельефно-орнаментальный характер этих иллюстраций, пожалуй, необходим, ввиду многочисленности граней архитектурных масс: это спасает их от чересчур сухого целомудрия больших поверхностей.

Игнатий Хвойник
Изобразительное искусство в 1926—1927 году
Обзор выставочного сезона [7]

7
Советское искусство, 1927, № 4, с. 24.

<...> Вторая выставка ОРСа, представившая продукцию наших скульпторов за один год, еще в большей мере, чем первая, обнаружила, как постепенно сглаживается в этой области резкость былых формальных различий, намечая общую тенденцию *приближения к реалистической манере* <...>.

Не осталось и следа от былого кубизма Королева. Эволюция этого мастера от его первоначального памятника Бакунину (у Мясницких ворот в Москве) до его последних работ пряма и стремительна. Лично для Королева его кубистический период был несомненно весьма плодотворным углублением в логику архитектоники человеческого тела. В том культурном чутье формы, которым запечатлены его работы последнего периода, кубизм явно сыграл роль надежной страховки от погружения в пассивный натурализм. Об этом чутье формы свидетельствует на выставке его очень «вкусно» сделанный «Торс» (дерево). Большой выразительности достиг Королев и в области портрета, как об этом свидетельствует его новая работа из мрамора («И.Я.Хургин») <...>.

А.В.Бакушинский
Современная русская скульптура [8]

8
Приводится по сб.: *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М., 1981, с. 204. Первая публикация: *Искусство*, 1927, кн. II—III.

<...> В аналитический период «левый курс» имел несомненное и большое значение: он научил крепко строить, чувствовать скульптурно и архитектурно большими формами в их непосредственной связи с материалом. Кубизм дал этим формам монументальную обобщенность, строгость. В лаборатории кубизма и связанных с ним исканий найдут свою опору многие основные формальные свойства нового подлинного скульптурного стиля, которому предстоит сменить современное бессилие всяческой организации.

Левые воздействия испытывались нашими скульпторами по-разному. Здесь можно наметить две линии.

По одной линии шло не доведенное до конца, несколько внешнее, чисто декоративное увлечение кубизмом и его формой.

В этой линии можно рассматривать эволюцию

формы у Королева, уже зрелого и определившегося мастера. Со своим ранним увлечением он расстался, по-видимому, без сожалений, сохранив в своих поздних, главным образом монументальных, произведениях контрастную игру кубических архитектурных элементов с живой обобщенной органической формой. В последних работах на выставке [2-я выставка скульптуры ОРС, 1927] Королев увлекся грузной, несколько чувственной выразительностью данных в дереве и в бронзе форм[9], по духу близких Майолю и современному подходу к натуре мастеров бывшего «Бубнового валета». Так подходят в живописи к [изображению] тела Кончаловский, Машков, Лентулов <...>.

9 На 2-й выставке ОРС экспонировались: Сидящая женская фигура с поднятыми руками. Бронза; Сидящая женская фигура, опирающаяся на тумбу. Бронза; Женский торс. Дерево.

Вл.Бонч-Бруевич
Новая скульптура Владимира Ильича Ленина Памятник В.И.Ленину в Переславле-Залесском работы Б.Д.Королева[10]

10 *Красная нива*, 1929, № 52, с. 15.

Рабочие наших больших и малых городов Советского Союза желают во что бы то ни стало украшать центральные площади памятниками всемирному вождю пролетариата. Это огромное движение, которое охватило наши массы, требует особо внимательного к себе отношения. Нам так близко и так понятно это желание рабочих масс. Нам так хотелось бы, чтобы на площадях наших городов памятники Ленину были бы действительно достойными того, кому они ставятся. И нам особенно приятно здесь отметить, что в таком небольшом городе, как Переславль-Залесский, местный пролетариат и все те, кто с ним, во что бы то ни стало пожелали воздвигнуть памятник своему вождю. Вряд ли можно подыскать более удачного выполнителя этого замысла, как известного скульптора Бориса Даниловича Королева, и именно к нему, может быть, по счастливой случайности обратились представители этого города.

При огромном стечении народа памятник этот был открыт в день 12-й годовщины Октября.

«По единственному мнению участвовавших в просмотре лиц,— говорится в официальном документе,— модель работы скульптора Королева представляет собой интересный по замыслу и удачный по исполнению опыт скульптурной трактовки монументальной фигуры Ильича. Фигура, изображающая Ленина в позе оратора-трибуна, обращается к массе, взятая в часто повторяемом варианте энергичного жеста протянутой руки, по мнению осматривающих лиц, раскрыта с исключительной экспрессией и жизненностью, выгодно отличающей эту работу от большинства трафаретных образов, создающих дурной штамп пышного, претенциозно-фальшивого образа позирующего оратора с «деревянным», а подчас и балетным жестом руки. Подчеркивая трудности задачи преодоления трафарета позы оратора с протянутой рукой, собравшиеся отмечают с самой положительной стороны момент свежей

творческой трактовки популярной концепции фигуры Ленина-трибуна».

Этот документ подписан еще 13 сентября 1929 года, когда была готова еще только модель этого памятника. В течение менее чем двух месяцев модель превратилась в памятник.

Также мы считаем необходимым привести заключительный аккорд приемки этого скульптурного произведения местными властями, представителями рабочих после окончания работ над памятником на месте.

«Что же касается художественного оформления памятника В.И.Ленину, выполненного скульптором Б.Д.Королевым,— читаем мы в акте приемочной комиссии,— то комиссия находит, что общий вид памятника достиг высокохудожественного значения, правдив и с исключительным портретным сходством; движение всей позы выполнено с экспрессией и выразительностью и производит впечатление настоящего революционного энтузиазма, с каким обыкновенно В.И.Ленин выступал перед рабочей массой».

Вера Фигнер
О портрете А.Желябова работы Б.Д.Королева [11]

11
Автограф текста хранится в архиве Б.Д.Королева. Отзыв был опубликован в изд.: *Фигнер Вера.* Полн. собр. соч., т. 5. М., 1929, с. 323, прим.

После Андрея Желябова не осталось фотографий, кроме одной в группе студентов, совсем не напоминающей Желябова в зрелом возрасте. На суде художник Маковский сделал с него набросок, но изобразил Желябова мучеником в момент глубокого страдания. Таким Желябова мы не видели, не знали. Совершенно иного характера прекрасный бюст из дерева, созданный художником Б.Д.Королевым в новейшее время: этот в своем роде шедевр находится в Музее Революции в Москве.

Такого Желябова мы знали.— Это трибун, зовущий на борьбу за свободу, вождь, делающий вызов угнетателям... Настоящий волевой тип, каким в действительности был Желябов.

И.Хвойник
Дарственная надпись [12]

12
Надпись сделана на книге-каталоге, хранящемся в архиве Б.Д. Королева: *D.Arkin* och *I.Chvojnik.* Samtida Konst i Ryssland. Malmö, 1930.

В этой книге имеется глава о скульптуре, а в этой главе — мысли о Вас. С ними для меня связывается волнующая надежда: написать книгу о судьбах русского ваяния в эпоху, когда бег годов приобретает размах столетий. Я еще не знаю, какова будет эта книга во всех своих частях и членениях. Но я постоянно оглядываюсь на ваш «бакунинский монумент» и в нем вижу крепкий столп, который связывает все дальнейшие превращения освобождающихся форм единством внутренней, органической логики. В нем — мудрость корней, ведущих подземное существование и питающих все ответвления досыта одним и тем же почвенным соком. Почаще и Вы оглядывайтесь на свой бакунинский монумент: его лаконичная суровая правда поможет Вам уверенно ориентироваться на жиз-

ненных путях Вашего творчества, смело и радостно избирать нужное направление и без огорчения и раздумья покидать соблазнительные тропинки.

Борису Даниловичу Королеву с самым дружеским приветом от автора. Москва 11 VI 30 г.

А.А.Сидоров
Борис Данилович Королев[13]

13
Из кн.: *Сидоров А.А.* Борис Данилович Королев. М., 1934.

<...> О «монументальном стиле» Б.Д.Королева, конечно, можно было бы говорить много и подробно. Бросается в глаза, что ведь никто еще точно и объективно не определил, в чем именно должна заключаться монументальность изобразительного искусства.

Особая повышенность и упрощенность форм обычно выдвигается в качестве основных черт монументализма. Для того чтобы быть подлинно действительным, доходить до сознания масс, зажигать их волю, памятник советского монументального искусства должен быть прежде всего идейно насыщен, подлинно содержателен и эмоционален.

Старое искусствопонимание, идущее от восемнадцатого века, от реакции после стиля «барокко», от восторженности винкельмановой Греции, учило <...> особому спокойствию и монументальности. Но не «спокойствие» основная черта монументального образа. Спокойным и уверенным может быть часовой на страже труда и его страны; таким был рабочий саратовского памятника Б.Д.Королева. В дальнейших своих трудах Королев ставит перед собой другие темы. «Спокойным» не имеет права быть ни Желябов перед судом, ни Ленин на кафедре <...>. Особая проблема «монументальной беспокойности», т. е. энергии, динамики, характеризует описанные проекты памятников <...>[14].

14
Сидоров А.А. Указ. соч., с. 57.

Основной прием Королева-монументалиста — это давать в пластической группе или фигуре сосредоточенную трепетность жизни, ею пронизывать жест, движение, поворот, выражение. Это — монументальный реализм, монументальный потому, что основная жизненная идея дается художником в особо «концентрированном сгустке». Его монументальные фигуры все напряжены единством переживания и идейного содержания. Здесь достоинство <...>[15].

15
Там же, с. 59.

Б.Н.Терновец
Б.Д.Королев[16]

16
Статья написана в 1940—1941. Впервые опубликована в сб.: *Терновец Б.Н.* Избранные статьи. М., 1963, с. 116—130.

Имя Королева неразрывно связано с первыми годами послеоктябрьского периода <...>. В своих скульптурных работах — в проектах памятников, монументах, станковых вещах — он отдается безудержному новаторству; он мечтает о синтезе искусств <...>. С 1924 года Королев становится на путь все большего приближения к реализму и в дальнейшем является одной из ведущих фигур на фронте советского реалистического искусства <...>[17].

17
Терновец Б.Н. Указ. соч., с. 116.

<...> Памятник Бакунину был поставлен в 1919 году у Мясницких ворот в Москве; освобожденный от строительных лесов, но официально не открытый, он был снят <...>.

В памятнике Бакунину Королев стремился говорить языком энергично сопоставленных скульптурных объемов, искал выразительности в их взаимоотношениях, в динамике скульптурных масс. Бунтарскую напряженную стихию Бакунина-анархиста он пытался выразить языком вздыбленных, находящих друг на друга, борющихся друг с другом скульптурных объемов. Он пытался, таким образом, какими-то новыми средствами выразить определенное содержание <...>.

Некоторые художники, затронутые в первые годы своей деятельности формализмом (как, например, Чайков, Мухина), отходили от приемов «левого» искусства постепенно, в их творческой практике еще ряд лет чувствовались его пережитки; у этих скульпторов переход к реалистическим позициям получал своего рода «органический характер». У Королева реакция на его формалистическое прошлое была решительной и острой, здесь правильнее говорить не о переходе, а о разрыве — резком, радикальном <...> [18].

18 *Терновец Б.Н.* Указ. соч., с. 120.

Первой монументальной работой Королева после освобождения его из «кубистического плена» был «Памятник борцам революции» <...> Королев трактует форму большими планами, он не дробит поверхности, оперирует большими объемами, но не нарушает реалистического характера образа. Материал гранита толкает скульптора к возможно обобщенной трактовке формы, однако Королев трактует гранит не как статичный блок камня, а стремится выразить в нем жизнь, пластическое движение <...> [19].

19 Там же, с. 125

Наиболее крупным из возведенных памятников был памятник Ленину в Ташкенте <...>.

Фигура Ленина, рассчитанная на восприятие снизу, полна выразительности. Ленин изображен произносящим речь; в страстном порыве он протягивает правую руку, всем корпусом подаваясь вперед. Критика обычно считает слабыми сторонами Королева недостаточное внимание к форме, излишнюю эскизность выполнения (в особенности одежды). В этом памятнике это мало ощутимо, тем более что значительная высота постамента заставляет воспринимать памятник на расстоянии, большими массами, не вглядываясь в детали. Наоборот, то, что является лучшим качеством дарования скульптора,— цельность образа, его эмоциональная насыщенность, его жизненная сила выявлены здесь в полной мере [20].

20 Там же, с. 126—127.

<...> Проблема живописного стиля в скульптуре и связанные с ней вопросы «эскизности», «рыхлости», «нечеткости» формы не могут быть, конечно, в пределах данной статьи, ни разрешены, ни даже поставлены. Но <...> необходимо вспомнить, что скульптуру, равно как и живопись, нецелесообразно и невозможно привести к одному единоспасающему механически понимаемому канону формы. Как было бы нелепо, исходя из строгой, чеканной пластичности флорентийцев, отвергать мощную, свободную, чисто живописную манеру Тициана (которая тоже

рождает впечатление объемности предметов, но другими средствами), так было бы неправильно и в скульптуре, фетишизируя четкость линейно-пластического выражения классицистов, отказываться от всего разнообразия и богатства пластического языка, которые являет нам история скульптуры. Напомним, что и в античности, и в новое время существовали школы и мастера, исходившие из живописного восприятия мира, стремившиеся сделать форму

28. Проект фонтана для стадиона в Измайлове. 1938. Эскиз



жизненнотрепетной, овеянной светом, воздухом. Их живописная, «эскизная», «незаконченная» манера столь же законна, как и строгая четкость формы классицистов <...> [21].

[21] *Терновец Б.Н.* Указ. соч., с. 121.

Вопрос о степени эскизности, допускаемой Королевым в трактовке одежды, заслуживает более пристального внимания. Прибегая к широкой, живописной, «эскизной» манере, Королев стремится учесть воздействие расстояния, атмосферы. Гладкая, ровная фактура делает, по

его мнению, одежды безжизненными, напоминающими мертвенную гладь картона или листа железа. Сделанные же в его «эскизной» манере одежды кажутся живущими, сохраняющими трепетность, жизненную теплоту вещей, близких человеку <...> [22].

Мысль Королева всегда обращалась к большим комплексным заданиям, где скульптура могла бы выступить в тесном содружестве с архитектурой. Вот почему с большим воодушевлением он приступил к работе в первой архитектурно-проектной мастерской Моссовета (руководитель архитектор Н.Я.Колли) над скульптурным оформлением Центрального стадиона СССР в Измайлове в Москве. Проект оформления был закончен в 1937 году.

Первоначально было запроектировано богатейшее оформление стадиона скульптурой: были намечены 171 скульптурная точка (статуи от 4—5 метров до 8—10 метров). Предполагалось, что работы будут вестись в необычайно уплотненных темпах, для чего намечалось создание «скульптурного городка» с 10 мастерскими и 20—25 скульпторами. Королев шел от архитектурного макета и разрабатывал все предполагаемые темы не на бумаге, а в объеме, пластически.

Однако в дальнейшем весь характер архитектурного решения был изменен, скульптура отпала, остались две четырехметровые статуи на башнях, но их установка вряд ли будет осуществлена в связи с дальнейшим изменением архитектурного проекта [23].

Эта неудача не могла смутить скульптора; мысль Королева продолжает энергично работать над проблемой синтеза искусств архитектуры и скульптуры <...> [24].

В Королеве всегда билась жилка общественника <...> он никогда не замыкался в стенах своей мастерской, его тянуло к жизни, борьбе. Королев хороший оратор, он одарен литературно, он выступал неоднократно с защитой своих положений на конференциях, совещаниях, обсуждениях выставок и т. п.<...>.

Королев из числа тех художников, которые всегда готовы поддержать свое художественное дело метким и смелым словом.

Произведения Королева легко поддаются поверхностной критике; живописный принцип в передаче формы, свойственная скульптору эскизность, живописность в фиксации своих творческих замыслов подчас смущают зрителя и заставляют его иногда недооценивать истинной силы Королева. А сила его в том, что в большинстве своих работ, а особенно в лучших своих работах, Королев не впадает в поверхностную трактовку темы, в стилизацию, декоративизм, не остается холодным, внешне благополучным. Он идет «от нутра», от идеи, которая волнует его и которой он находит пластическое выражение в цельном, активно воздействующем образе [25].

22 *Терновец Б.Н.* Указ. соч., с. 127.

23 Статуи были выполнены в гипсе, установлены, но не сохранились.

24 *Терновец Б.Н.* Указ. соч., с. 129.

25 Там же, с. 130.

И.М.Шмидт
Из Ленинианы Б.Д.Королева[26]

26 *Искусство*, 1970, № 5, с. 32—37.

<...> Уже в феврале 1924 года собравшийся после смерти Владимира Ильича Второй Всесоюзный съезд Советов постановил воздвигнуть памятники вождю в шести крупнейших центрах Советского Союза, включая Ташкент <...>[27].

27 Там же, с. 34.

О постаменте ташкентского памятника В.И.Ленину <...> мало сказать, что он удачно соотнесен с самой статуей. Помнится, когда пишущему эти строки привелось впервые и несколько неожиданно для себя увидеть этот монумент, одно из незабываемых впечатлений произвела именно архитектурная его часть. Что поражает в нем — это своеобразная внутренняя сдержанно-величавая динамика объемов, которые, сочетаясь друг с другом и нарастая в почти «звучащем» ритме различных форм гранитных блоков, разрешаются столь ясным, торжествующим взлетом своей последней ступени, несущей (хочется сказать — возносящей) статую.

Подобное сооружение представляет собой тот своеобразный принцип решения синтеза монументальной статуи (или групп) и архитектурного основания, при котором каждый из компонентов по-своему важен и значителен. От этого решения ведут нити и к сооруженному вскоре знаменитому советскому павильону на Всемирной парижской выставке 1937 года с мухинскими «Рабочим и колхозницей» и к неосуществленным проектам Дворца Советов (в разработке которого как скульптор принимал участие и Б.Д.Королев).

<...> Следует сказать, что созданный в 1936 году памятник В.И.Ленину в Ташкенте до сих пор еще не получил должного освещения в советском искусствоведении. Видимо, подошло время более детального и основательного изучения этого произведения, которое по своей художественной ценности и своеобразию достойно занять место среди наиболее выдающихся ленинских монументов[28].

28 Там же, с. 37.

Л.С.Бубнова
Воспоминания о скульпторе[29]

29 Л.С.Бубнова — автор ряда статей и последней монографии о Королеве.

С творчеством Бориса Даниловича Королева я познакомилась на выставке его работ в 1958 году в выставочном зале на Кузнецком мосту, 11 (он выставлялся вместе с двумя живописцами — В.Ф.Штранихом и И.Г.Антроповым).

В те годы это было как бы открытие художника заново, после долгих лет забвения. Меня поразило то, что я увидела работы подлинно пластические, скульптуру в истинном значении этого слова, работы мастера, понимающего специфику языка своего искусства и свободно им владеющего. Я думала, что это какой-нибудь давно умерший художник, но Королев оказался жив, и, более того, я с ним вскоре познакомилась. Под непосредственным впечатлением от выставки я написала небольшую статью



29. Фрагмент экспозиции выставки произведений Б.Королева, И.Антропова, В.Штраниха в Москве. 1958

в газету «Московский художник». Королев, давно не балованный вниманием, позвонил мне, и так я очутилась у него в гостях на ул. Кирова, 21, в доме, где раньше были квартиры преподавателей Вхутемаса, а рядом было некогда Училище живописи, ваяния и зодчества (после революции Вхутемас-Вхутеин). В большой комнате, заставленной множеством скульптур (она же и столовая и гостиная), меня встретили два старика — Борис Данилович Королев и его жена Людмила Николаевна. Как они были рады моему посещению, как радушно меня угощали, как охотно рассказывали о своей прошлой жизни и работе! Людмила Николаевна, с которой Королев лепил все свои обнаженные фигуры и делал много портретов, была в курсе всех дел, сопереживала всем удачам и неудачам в его работе. Они показали мне всю скульптуру в комнате, сводили меня в мастерскую Королева во дворе этого же дома (бывшая мастерская П.П.Трубецкого), где Борис Данилович уже редко бывал по нездоровью, показали множество фотографий, на которых они оба молодые, веселые в этой же комнате в кругу своих друзей, в многолюдном обществе, среди шумного застолья. Видно, что жизнь когда-то кипела здесь ключом. В двадцатые, да еще и в тридцатые годы Королев много и активно работал, входил во многие общественные организации художников, создавал монументы (Борцам революции, 1925; Баумана, 1931; Ленина — в Ташкенте, 1936, и др.), преподавал. Успех сопутствовал ему во всем.

Грустно было видеть теперь этих одиноких стариков, его — уже как-то не у дел, вне художественной жизни. Годы пренебрежения к форме, к специфике выразительных средств, свойственных тому или иному виду искусства, и для Королева не прошли бесследно. Поздние его работы отмечены какой-то вялостью, дробностью формы, большей

привязанностью к конкретному мотиву, чем художественно-образным обобщением.

Мое посещение дома Королевых, разговоры с Борисом Даниловичем, его рассказы о своей работе, о преподавании, беседы с ним об искусстве, более близкое знакомство с его скульптурой привели к тому, что у меня возникло намерение написать о нем монографию. Это было встречено полным одобрением Королева. Единственная монография о нем А.А.Сидорова была издана в 1934 году. Книжка была мною написана, но вышла, увы, уже после смерти Бориса Даниловича, в 1968 году.

У меня сохранились записи некоторых бесед с Королевым о мастерстве скульптора, его высказывания о роли натуры, о композиции и пропорциях в скульптуре, о реализме, о том, что такое красота в искусстве. Некоторые из них я приведу:

— Художникам необходимо как можно ближе стоять к природе. В природе все умно и прекрасно. Долг художника вникать в натуру глубже, чем когда мы на нее просто смотрим, и раскрывать ее сущность. Художник должен уметь видеть и от дара ви́дения, проникновения в глубину натуры зависит удача.

— Если я интересуюсь известной позой, то я объясняю натурщику свое желание и наблюдаю за тем, как он сам достигает этой цели, так как мне важно уловить, из какого движения он перейдет к этой позе.

— Композиция имеет в скульптуре главенствующее значение. Это выявление определенного содержания в определенной форме. Каждое произведение заключает в себе идею, мысль, замысел. Без этого нет произведения. Содержание определяет форму, а форма выявляет содержание. Там, где есть цельность композиции,— там и раскрытие замысла. Отсутствие цельности композиции создает хаос, беспорядок, излишнее нагромождение форм. Нет цельности и строгости композиции — нет и художественного произведения.

— В скульптуре кроме композиции необходимо помнить о пропорциях, о взаимоотношении частей, деталей и целого. Пропорции дополняют композиционное решение, отчеканивают его, подчеркивают правдивость решения. Здесь не существует какого-то абсолютного канона. Только знание и талант могут подсказать художнику ту композицию и те пропорции, которые лучше всего выразят его замысел.

Л.И.Блях
О моем учителе

В 1946 году открылось Московское городское художественное училище. Оно открылось стараниями Нины Николаевны Кофман на базе существовавшей прежде на Чудовке художественной школы. Часть учеников, сдав вступительные экзамены, стала основным ядром школы. Из школы пришли и первые преподаватели. Несколько позже пришел к нам учить скульптуре Борис Данилович Королев. Думаю, что пришел он в Училище не от хорошей

жизни, но нам, учащимся, повезло. Был он красив, и, думаю, что в молодости был неотразим. Так как мы с ним общались больше зимой, то он мне запомнился в шубе из хорошего сукна, подбитой хорьком и с бобровым воротником, в круглой шапке из бобра же (Шаляпин на портрете Кустодиева — в такой же). Скульптурой мы занимались на Бутяковке в отдельном от школы помещении. Каждый его приход был неожиданным. Он для нас в то время был богом. Музеев почти не было. Музей нового западного искусства закрыт, Пушкинский закрыт, в Третьяковке — очередные послевоенные выставки и в основном — экспозиция живописи. Единственная щелочка — это Музей Голубкиной.

К учащимся, увлеченным скульптурой, Борис Данилович относился хорошо и позволял даже некоторые свойственные возрасту шалости; но при этом убеждал, что хулиганить лучше в скульптуре, нежели в общественном месте. К тем же, кто приходил отбывать время в мастерской, был нетерпим и в словах несдержан.

Обладая большим преподавательским опытом, приобретенным в вузе, к нам, совсем зеленым, он был очень требователен, без всякой скидки на возраст. Лепили мы небольшого размера этюды с одетой и обнаженной модели, а также — портреты. Борис Данилович требовал четкого сочетания формы и веса. Объясняя трехмерность предмета, говорил: «Живописец ухо ставит сбоку, а скульптор только спереди». При этом большими пальцами обеих рук одновременно «сажал» на портрете уши на их законные места. В этюдах двумя-тремя движениями пальцев корректировал размещение объемов, и все это делал с большим артистизмом. Требовал внимательного размещения скульптуры в пространстве.

Когда я первый раз попал к нему в мастерскую, которая помещалась за зданием бывшего Вхутемаса, то был покорен его деревянной «Саломеей», меньшее впечатление на меня произвели работы импрессионистического свойства.

Мне было 19 лет, когда я расстался с Королевым. Но программа восприятия пластики, предложенная Королевым, была настолько крепкой и серьезной, что будучи студентами Суриковского института мы, ученики Королева, оказывались сильнее многих из других школ. Естественно, что в юные годы я не задумывался над тем, что у Королева есть своя программа обучения. Я ему верил безоговорочно и впитывал все как губка. Королев заряжал своим творческим артистизмом. От него я впервые услышал, что произведения пластики не срисовываются, а воссоздаются художником. Каждого из нас он предполагал в будущем видеть художником. Общаясь с нами, он в первую очередь требовал, чтобы мы осознанно конструировали постановки, будь то портрет или обнаженная модель, объясняя, что у скульптуры должна быть верхняя и нижняя крышки и как бы четыре стенки.

В последний год обучения в школе несколько учащихся, в том числе и я, решили самовольно, вопреки заданию, лепить обнаженную женскую модель в натуральную величину. Когда Королев все это увидел, был весьма

недоволен, так как у всех каркасы были изготовлены из случайных материалов и, естественно, не давали возможности нормально вести намеченную учебную программу. Единственное нам прощение было то, что мы пошли на эксперимент,— это он всегда поощрял.

Е.Н.Никольская [30]
Семья Королевых

30 Е.Н.Никольская — племянница Л.Н.Королевой.

В семье было шестеро детей — четыре сына и две дочери. Мать Бориса Даниловича — Екатерина Александровна — рано осталась без мужа и одна воспитывала детей. Когда я попала в их семью (мне было лет шесть-семь), Екатерина Александровна была еще жива и постоянно проживала в доме Бориса Даниловича в Хотькове. За ней ухаживала и помогала по хозяйству пожилая, очень преданная семье женщина — Васена. Екатерина Александровна, как я помню, была живая, подвижная, очень насмешливая и острая на язык старушка. По утрам она сидела обычно в своей комнате, читала газеты, журналы, какие-то книги (Борис Данилович всю жизнь выписывал и покупал множество литературы) и очень не любила, когда ее отрывали от этого занятия.

Дочерей Екатерины Александровны я никогда не видела, так как одна рано умерла, а вторая — Екатерина — еще до моего рождения вышла замуж и уехала из России. Братья Бориса Даниловича, по воспоминаниям моих родителей и жены его, моей родной тетки по отцу, с юношества были яркими, незаурядными людьми. Старший — Николай Данилович — увлекался поэзией, музыкой; медик-гигиенист, он окончил в Петербурге Военно-медицинскую академию, имел много печатных работ в области питания и продления жизни человека. Людмила Николаевна как-то вспоминала, что его работами серьезно интересовался В.Д.Бонч-Бруевич, близко знакомый и друживший с Борисом Даниловичем со времени ареста Королева после событий 1905 года (материалы об этом переданы мною в Абрамцевский музей). Александр Данилович окончил юридический факультет Московского университета, всю жизнь увлекался поэзией. Его единственный сын погиб в 1942 году. Владимир Данилович — талантливый актер-самоучка, режиссер Центрального детского театра, организатор детского театра теней, сам писал детские пьесы, стихи. Владимир Данилович не получил специального образования, так как будучи гимназистом участвовал в революции 1905 года, был арестован вместе с Борисом Даниловичем, но за молодостью лет вскоре выпущен, однако без права возвращения в гимназию.

Моя мать, Гликерия Тихоновна Никольская (Соколова — до замужества), познакомилась с семьей Королевых через Владимира Даниловича еще до знакомства с Никольскими. Гликерия Тихоновна родилась в г. Карачеве, где окончила с золотой медалью женскую гимназию, и приехала поступать в Московский медицинский институт. Но оказалось, что для этого женщинам надо еще пройти и курс мужской гимназии. Для подготовки к сдаче экзаменов за мужскую гимназию Гликерия Тихоновна разыскала подго-

товительные курсы (на Малой Бронной), организованные группой студентов университета. На этих же курсах занимался Владимир Данилович — там они и подружились. Сдавать экзамены за гимназию возили их в г. Дмитров, так как организаторы курсов боялись, что в московских гимназиях их подопечные не пройдут. Получив аттестат, Владимир Данилович (он уже тогда увлекался театром) был принят в театр Мейерхольда, потом некоторое время играл в Художественном театре, а последние лет тридцать жизни посвятил детскому и кукольному театру. Единственный ребенок Владимира Даниловича (от первой жены Зои) — Гуля Королева, посмертно Герой Советского Союза. Портрет для школы ее имени сделан Борисом Даниловичем по просьбе Владимира Даниловича.

Борис Данилович Королев родился под новый 1885 год (по старому стилю), поэтому в разных материалах дата рождения указывается то 1884 (по старому стилю), то 1885-й — по новому стилю.

Со всеми братьями Борис Данилович всю жизнь поддерживал очень тесные, близкие отношения. На семейные праздники обычно собирались у Бориса Даниловича, который отличался хлебосольством и гостеприимством. Кроме многочисленных родственников, в доме Бориса Даниловича часто бывали или гостили дети родственников, художники, писатели, искусствоведы, ученики, многочисленные знакомые.

Борис Данилович был широким, добрым, вспыльчивым, но быстро отходившим человеком. Его очень любили простые люди — подсобные рабочие, формовщики, строители.

Королевы много помогали людям в трудные для них минуты, хотя те иногда потом жестоко обманывали их. Однако ничто до самой смерти не могло подорвать доверие Бориса Даниловича к окружающим его людям, изменить его отношение к ним. Не имея своих детей, Королевы были все же окружены ими, и дети тянулись к ним.

За несколько сеансов позирования для фигуры спортсменки для проектируемого спортивного комплекса в Измайлове Борис Данилович, зная мою любовь к собакам, подарил мне своего чистопородного щенка Эрку и вылепил ее морду мне на память.

В то же время известно, каким непримиримым и даже жестоким становился Королев при отстаивании своих взглядов и убеждений в любой области искусства и особенно, конечно, в скульптуре. Он был абсолютно непримиримым к тому, что считал малохудожественным. Свои взгляды Борис Данилович высказывал всегда прямо, громко и невзирая на должностное положение оппонента. Эта черта часто создавала для Бориса Даниловича сложные жизненные коллизии. Но, встречаясь с настоящим, по его мнению, искусством — будь то живопись, скульптура, графика, поэзия, музыка и т. д., — он буквально прославлял и преклонялся перед ним.

Такими же качествами отличалась и его жена, Людмила Николаевна. Я наблюдала, как уже после смерти Бориса Даниловича к Людмиле Николаевне приходили молодые скульпторы показать ей свои работы и выслушать ее беспристрастное мнение.

30. Портрет жены. 1934



Самым близким, преданным Борису Даниловичу человеком, глубоко понимающим искусство, была его жена, моя родная тетя — Людмила Николаевна Королева (рожд. Никольская). Вся жизнь Людмилы Николаевны была посвящена Борису Даниловичу и его работе. Она прекрасно играла на рояле — училась в Московской консерватории, но в дальнейшем играла только для мужа, так как он любил лепить под ее аккомпанемент.

Людмила Николаевна унаследовала от своего отца — Николая Сергеевича Никольского — любовь и навыки к фотографии. Почти все произведения Бориса Даниловича на разных стадиях работы фотографировались Людмилой Николаевной. Она сама проявляла и печатала снимки, позировала мужу и сопровождала его во многих поездках при сооружении памятников в разных местах — Ташкенте, Ясной Поляне, Родниках и др. Людмила Николаевна серьезно изучала работы по искусству, особенно любила произведения А.Голубкиной и В.Мухиной. Королевы были близко знакомы с С.Коненковым, имеется и фотография 1918 года с дарственной надписью Людмиле Николаевне.

Борис Данилович не только безгранично любил жену, но и всецело доверял ее художественному восприятию.

Борис Данилович и Людмила Николаевна любили музыку. В молодости Борис Данилович увлекался игрой на скрипке. Из воспоминаний Людмилы Николаевны и рассказов Н.Н.Никольского известно, что, выйдя из тюрьмы после ареста за участие в стачках 1905 года, Борис Данилович сказал: «Боже, как я соскучился по всем родным и по моей скрипке». И знакомство Гликерии Тихоновны Никольской с Борисом Даниловичем произошло где-то на Никитской, когда она шла с Владимиром Даниловичем с подготовительных курсов, а Борис Данилович со скрипкой спешил на занятия им навстречу. Это было в 1907 году. Во время гастролей в Москве Айседоры Дункан в 1908 году Королевы были увлечены ее танцами. Гликерия Тихоновна Никольская вспоминала, что она выстаивала ночи, чтобы достать билет на концерт для себя и для братьев Королевых. Вместе с ними ходила и Людмила Николаевна. И было видно, какими потрясенными выходили после концерта Борис Данилович и Людмила Николаевна, а вскоре Борис Данилович, сватаясь к Людмиле Николаевне, подарил семье Никольских изящную статуэтку «Танцовщица», навеянную танцами Айседоры Дункан. К сожалению, эта работа разбилась при переезде Никольских на другую квартиру. Поэтому понятно, что Борис Данилович и Людмила Николаевна не пожалели больших для них денег на приобретение у С.Коненкова его скульптуры «Айседора Дункан» (работа ныне находится в Смоленском музее).

Людмила Николаевна изучала танцы в кружке, который был организован Айседорой Дункан и продолжал работать и после отъезда Дункан из России. А после Октябрьской революции Людмила Николаевна уже сама вела уроки пластического танца в кружке детской самодеятельности при одной из московских фабрик.

До революции Борис Данилович был призван в царскую армию[31]. Однажды, в свободное время, он из кусочка глины вылепил небольшого размера портрет своего началь-

31
См. в наст. изд.: Летопись жизни и творчества.

ника. В этом портрете Борис Данилович, как он рассказывал потом в семье, пытался выразить тупость и чванство, которыми отличался этот, хотя и добрый человек; хотелось с товарищами посмеяться над ним. Однако кто-то сейчас же об этом портрете донес начальнику, который явился внезапно к Борису Даниловичу, но, увидев портрет, не рассвирепел, поскольку, очевидно, не усмотрел заложенной там иронии. Портрет понравился. Борис Данилович был освобожден от своих прямых обязанностей с приказом — сделать большой портрет. (Авторский гипс этого портрета Борис Данилович всегда хранил, как свой талисман, поскольку большой портрет в гипсе — он и сейчас находится в мастерской в Абрамцеве — получился у Королева удачным: настоящий царский «служака»; бронзовый отлив, очевидно, остался в части.) Довольно скоро после этого случая Борис Данилович получил задание вылепить еще несколько военачальников, а потом был освобожден от армии с рекомендацией продолжать работу в скульптуре. В это время он уже много рисовал и лепил; рисунком увлекался, по воспоминаниям матери, с самых малых лет.

Со своей будущей женой Борис Данилович познакомился через Николая Николаевича Никольского; известно, что она втайне от родных носила передачи Борису Даниловичу в «Таганку», сохранились письма Королева из тюрьмы на малюсеньких обрывках бумаги, которые он тайно передавал на волю Людмиле Николаевне. Венчались они в 1912 году в Гульневе Московской области. В это время Борис Данилович уже много работал в скульптуре, а продажа меценатам портрета-горельефа Бетховена позволила молодоженам поехать за границу, побывать в музеях и мастерских художников Италии, Франции, Швейцарии.

Людмила Николаевна вспоминала, что, работая над «Бетховеном», Борис Данилович кропотливо изучал множество материалов о нем. О Бетховене в архиве Королева было много книг и более пятидесяти репродукций с изображениями композитора.

После женитьбы в 1912 году Борис Данилович и Людмила Николаевна много путешествовали. В Москве они снимали помещения в разных районах. Людмила Николаевна показывала дом на Садовом кольце, где они долго снимали большой чердак, но потом в их отсутствие случился большой пожар, и многие вещи сгорели. Борис Данилович тогда уже преподавал в бывшем Училище живописи и ваяния, и ему предложили трехкомнатную квартиру (в которую в тридцатых годах подселили еще двух человек) во дворе училища; впоследствии там же он получил и мастерскую.

Анализируя стиль работы Бориса Даниловича, особенно над портретами, которые я видела, довольно часто бывая у Королевых в течение более тридцати лет, позируя ему и наблюдая работу скульптора над другими произведениями, мне представляется (хотя я и не искусствовед), что можно было бы выделить три творческих приема:

1. Работа с натуры с позированием. Так были сделаны портреты моей сестры Марины Никольской, отца — Н.Н.Никольского, академика Фрумкина, композитора Сараджева, многие портреты Людмилы Николаевны и т. д.

2. Портреты по беглым зарисовкам с живых людей — писателей, музыкантов, научных работников и т. д., которые делал Борис Данилович во время кратковременных встреч (без специального позирования). К таким работам относится портрет Неждановой: она в период Великой Отечественной войны приезжала два раза в Абрамцево с концертами, и Борис Данилович сделал на первом концерте несколько эскизных зарисовок; скульптурный портрет делал



31. Женский портрет (Портрет жены). 1925



на две-три недели позже. Таким же образом были сделаны первые варианты портретов Ромена Роллана и М.Горького. В Горки ездили Борис Данилович, Людмила Николаевна и ее сестра, Екатерина Николаевна, которая была родственницей жены Ромена Роллана (по линии Л.А.Тарасевича). Это были этюды с натуры и по зарисовкам — во время приезда Ромена Роллана в Москву в 1935 году и поездки Королевых на дачу к Горькому в Горки.

Об этом же стиле работы вспоминает моя мать — Гликерия Тихоновна Никольская: «Когда в 1935 году мы начали строить дачу в трех километрах от Абрамцева, я часто ходила к Королевым за разными советами по огородным делам и по строительству, так как Борис Данилович в этих вопросах был очень осведомлен. Он интересовался таким широким кругом вопросов, что трудно даже понять, когда он все успевал. Однажды, придя к ним на дачу, я села отдохнуть на скамеечке возле дома в своей любимой позе — руки на коленях. Вдруг выходит Борис Данилович



32. Б.Д.Королев и В.В.Вересаев у проекта и модели памятника А.С.Пушкину для Ленинграда. 1937. Москва

и, даже не поздоровавшись, говорит: «Гиля, милая, замри на минутку, не уходи», схватил какой-то блокнотик (карандаши у него всегда были в верхнем кармане рабочей куртки), встал метрах в трех-четырех от меня и буквально через минут десять сказал: «Ну, теперь здравствуй». А когда я пришла к ним через несколько дней, он мне показал сидящую женщину, в которой я сразу узнала себя».

3. Работа над портретом по литературным, библиографическим, фото- и другим источникам. Для этого всегда Борис Данилович собирал самый разнообразный материал, знакомился с деятельностью, с характером и с обликом человека, стараясь схватить не только внешние черты, но и проникнуть во внутренний мир изображаемого лица. Таких портретов у Королева очень много. Я видела, как он работал над портретом А.С.Пушкина. Целый шкаф материалов о поэте был собран Королевым в мастерской; все это тщательно изучалось, обдумывалось и подробно обсуждалось с Людмилой Николаевной, которая с первых дней замужества и до скоротечной последней болезни и смерти Бориса Да-

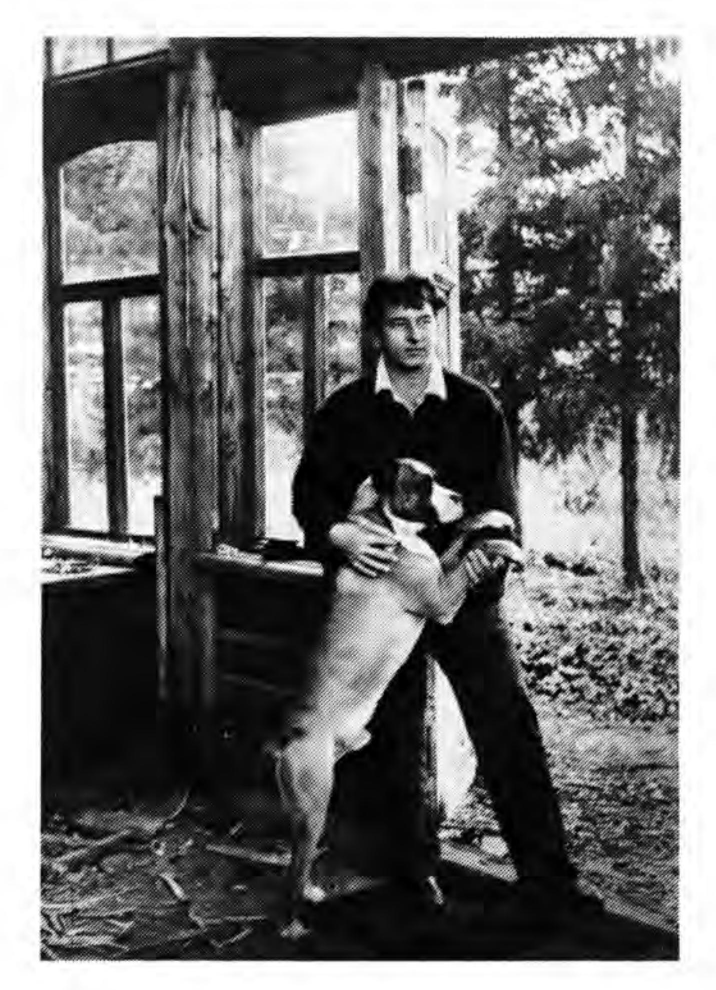
ниловича участвовала абсолютно во всех его работах как советчик, критик и фотограф. Я присутствовала в мастерской, когда был доделан первый эскиз портрета поэта в пластилине. Борис Данилович сказал: «Пойду за главным моим критиком», и пришел с тетей Люсей. Она отошла сначала подальше, долго смотрела, потом приблизилась и сказала, что ей кажется, что Пушкин получается какой-то слишком «салонный», а ведь он — «бунтарь». Помнится, она посоветовала тогда же оставить пока работу над портретом, а попробовать сделать набросок фигуры. И Борис Данилович принял этот совет, сделав сначала небольшой эскиз проекта памятника А.С.Пушкину, а потом и памятник в натуральную величину, где поэт изображен в творческом порыве, упрямо идущим к цели.

Известно, какой колоссальный материал (бóльшая часть его передана в музей «Ясная Поляна») был собран и использован Борисом Даниловичем в его работе над образом Л.Н.Толстого и крестьян — современников писателя: Федота Нечесаного, деревенского знахаря.

Так же кропотливо изучались материалы, но, вероятно, в еще большем количестве, при работе над другими памятниками. Например, работа над первым в РСФСР монументом В.И.Ленина в Переславле-Залесском. Для меня, маленькой еще девочки, это незабываемо. Для такой большой скульптуры Борис Данилович стал прежде всего искать подходящее помещение поближе к месту установки памятника. Сначала нашли какой-то дом в самом Переславле, но что-то там расстроилось, и Королевы купили большой дом с огромным сараем у местного священника возле станции Хотьково (2-я Станционная ул., 30). Паровые поезда тогда ходили очень редко, и поездка в Хотьково была большим для меня событием. В сарае Борис Данилович устроил мастерскую, а для памятника во дворе было выстроено специальное высокое-высокое помещение.

Обзаведясь собственным домом, Королевы — оба большие любители животных, особенно собак, — тут же устроили в Хотькове целый «интернат»: там постоянно гостили мы с сестрой Мариной, Гуля Королева, две другие племянницы Бориса Даниловича Анна и Наташа — дочери Екатерины Николаевны. Запомнились вечера в Хотькове, особенно в дни семейных праздников, когда приезжали близкие и друзья — среди них обычно были В.Д.Бонч-Бруевич с женой (дружба их началась еще в 1905 году), И.Хвойник, художники и в их числе И.Машков, А.Лентулов, П.Кончаловский. Часто приходил П.Радимов, который очень любил рисовать на речке Воре. Он же явился первым инициатором создания поселка художников Ново-Абрамцево. Приезжал Р.Фальк, который впоследствии снимал дачу вблизи Абрамцева и бывал там у Б.Д.Королева и у моего отца — в поселке научных работников Быково (около Абрамцева).

Незабываемое впечатление осталось у меня от статуи для памятника В.И.Ленину, когда в Хотькове она была закончена в гипсе и сняты леса, окружавшие монумент. Помнится, собрались не только все жители Хотькова и окружающих деревень, но было настоящее паломничество из Загорска и из других мест — все хотели посмотреть такую необычную тогда колоссальную фигуру Ленина.



33. Б.Д.Королев с собакой. 1920-е гг. Хотьково

Большой цикл работ Бориса Даниловича посвящен спортивной теме, которая особенно занимала художника при работе над скульптурным оформлением спорткомплекса Измайлово. Как и ко всему, Борис Данилович и к этой теме подошел очень серьезно: не только изучил массу книг по разным видам спорта, начал часто ходить на спортивные мероприятия, делая многочисленные зарисовки, но и старался сам воспроизвести наиболее характерные спортивные движения, чтобы более точно, более динамично передать их в скульптуре.

Вспоминает заслуженный мастер спорта, неоднократный чемпион СССР и Москвы по борьбе самбо и боксу Б.И.Васюков, которого Борис Данилович привлек, когда начал работать над фигурами борцов и боксеров: «Меня удивило прекрасное знание анатомии и глубокий интерес Бориса Даниловича ко всем видам спорта, которые он собирался изобразить в скульптуре. Его вопросы показывали,

что он хочет знать не только внешнюю сторону, но и психологическую особенность каждого вида, его историю, характерные нюансы движений. Помнится, Борису Даниловичу долго не удавалось отобразить движение левой руки боксера при правосторонней стойке. Мы несколько раз ходили с ним на открытые ринги в Парк культуры им. Горького, на всесоюзные соревнования, где Борис Данилович беспрерывно делал зарисовки. Поразительна была его способность двумя-тремя штрихами дать абсолютно точное изображение сложнейших движений. По его просьбе мы разучили основные движения боксера во время боя, работу ног, удары. Борис Данилович отличался, несмотря на возраст, незаурядным здоровьем и отличной координацией. Он хорошо ездил на велосипеде, зимой любил ходить на лыжах, прекрасно плавал. В короткий срок он овладел основами бокса, и это помогло ему сделать эскиз фигуры боксера правдивым и выразительным».

Борис Данилович прожил с Людмилой Николаевной большую и интересную творческую жизнь, но конец жизни у них был тяжел. Хотя Борис Данилович работал буквально до последних дней (он умер летом 1963 года от воспаления легких — в три дня), здоровье его уже было сильно подорвано воспалением нерва ноги, он еле ходил, но настойчиво ездил из Москвы (он работал над большой двухфигурной композицией «Горький и Ромен Роллан») в Абрамцево, разрабатывал проект памятника панфиловцам. Материально Королевы очень нуждались, так как никаких доходов, кроме пенсии Бориса Даниловича, не было, тяжело болела Людмила Николаевна, дача и мастерская требовали капитального ремонта.

Третья
часть

Художественное наследие

Пояснения к каталогу

Каталог скульптурных произведений Б.Д.Королева

Пояснения к каталогу

В каталог включены все скульптурные работы Б.Д.Королева, поддающиеся учету. Ряд произведений по различным причинам утрачен. Восстановить наиболее полный состав художественного наследия скульптора удалось по нескольким сохранившимся в архиве Б.Д.Королева авторским вариантам списка работ, договорам и актам передачи произведений на выставки и в музеи. Эти списки были соотнесены с данными обследования составителями произведений художника у его наследников, в частных собраниях и в музеях страны с прижизненными публикациями и материалами личного фотоархива. Названия и время создания утраченных или сохранившихся произведений, не имеющих сигнатуры, определялись записью самого Б.Д.Королева в указанных архивных документах и на оборотах фотографий. Порядок выполнения работ в течение одного года дается по авторским спискам; вариант названия, выявленный из других списков, приводится в скобках. Было установлено, что в каталогах последних персональных выставок и статьях имеются ошибки.

Фотоархив скульптора представляет большую научную ценность, так как съемки произведений в мастерской осуществлял сам скульптор и его жена. При этом необходимо иметь в виду, что произведение фотографировалось после завершения работы — на стадии, окончательно устраивавшей автора, зачастую и в окончательном материале — изваянным из камня или вырубленным из дерева, а не в промежуточном (глине или гипсе). Если же работа была задумана в бронзе, то фотосъемка делалась по завершении в глине, непосредственно на станке. Снимок повторялся с бронзового отлива, иногда с гипсового. В 1920-е годы скульптура фотографировалась в гипсе, вероятно, потому, что Королев в этот период рассматривал гипс как самостоятельный материал и во взаимодействии с другими (железом, деревом).

При фотографировании работы для Б.Д.Королева (как и для его предшественников и современников — О.Родена, А.Бурделя, П.Трубецкого, А.Голубкиной, А.Матвеева, В.Домогацкого и др.) было очень важным правильно выбрать ракурс и освещение произведения, чтобы выразительно и без искажений был раскрыт его замысел. Именно этим объясняется, что фотосъемку проводил сам скульптор или его жена, вкусу которой он вполне доверял. Лишь незначительная часть прижизненных съемок выполнена профессиональными фотографами, но они (судя по архивным записям) были сделаны под жестким контролем автора.

Принятые в каталоге обозначения и сокращения

Размеры произведений даются в метрах. В том случае, если местонахождение произведения неизвестно (или оно утрачено), приводятся данные по архивным спискам, в которых размер выражен через натуральную величину (н. в.). В круглой скульптуре указывается высота, в рельефах — высота и ширина.

Произведения, местонахождение которых не указано, принадлежат наследникам скульптора — Е.Н.Никольской и ее семье (Москва). Местонахождение произведений, помеченных звездочкой *, неизвестно.

«Абрамцево»	Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»
В.	высота
ГИМ	Государственный Исторический музей, Москва
ГРМ	Государственный Русский музей, Ленинград
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГХМ БССР	Государственный художественный музей Белорусской ССР, Минск
ГЦТМ	Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина, Москва
Д.	диаметр
Дл.	длина
МКА	Музей Красной Армии (до 1946), Москва
МК РСФСР	Министерство культуры РСФСР
ПИАМ	Псковский историко-архитектурный музей
СОИАХМЗ	Смоленский объединенный историко-архитектурный художественый музей-заповеднник
ЦМЛ	Центральный музей В.И.Ленина, Москва
ЦМР СССР	Центральный музей Революции СССР, Москва
ЦМВС	Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва
«Ясная Поляна»	Музей-усадьба Л.Н.Толстого «Ясная Поляна»

Сокращения по разделу выставок см. в списке выставок с участием Б.Д.Королева (приложение)

Каталог скульптурных произведений Б.Д.Королева

1908

1. Скорбь (лежащая женская фигура)

Гипс. ¾ н. в. Утрачена

Находилась в собр. Н.С.Никольского в Москве. Сохранились архивные фотографии; воспроизведена в монографии А.А.Сидорова. Первая скульптурная работа, которую Б.Д.Королев считал началом своей творческой деятельности. Выполнена в студии М.Блок.

2. Женская фигура * (стоит, подперев левой рукой голову, прислонившись к подставке)

Глина. В. 1,20. Ученическая работа

Выполнена в студии М.Блок. Известна по архивным фотографиям.

3. Пластическая танцовщица

Гипс. ⅓ н. в. Утрачена

Находилась в собр. Н.С.Никольского в Москве. Сохранились архивные фотографии и карандашные наброски. Моделью послужила Л.Н.Никольская, занимавшаяся пластическими танцами по системе Айседоры Дункан.

4. Коленопреклоненная («Танагра»)

Гипс тонированный. В. 0,17 (плинт — 0,05)

Слева на плините надпись: *Б.К.* Гипс — частное собрание, Москва. Бронза — ГТГ, собр. наследников. На экземпляре ГТГ: *Б.К.* и *отл. Миглиник.* Моделью послужила Л.Н.Никольская. Сохранились карандашные наброски. На фотографии этой скульптуры Б.Королев дал ей название «Танагра».

Выставки:

юбилейная; персональная 1977 (№ 1); персональная 1978.

5 Стоящая женская фигура (в античном хитоне, поправляющая прическу обеими руками) *

Глина. В. 0,80.

Сохранились архивные фотографии и карандашные наброски. Входила в группу скульптур, подражающих античной пластике, моделью для которых служила Л.Н.Никольская (№ 3—9).

6. Танцовщица (с бубном в руках) *

Глина. В. 0,40.

Сохранились архивные фотографии и карандашные наброски.

7. Песнь (танцующая и играющая на лире обнаженная девушка) *

Гипс тонированный. ¼ н. в.

Сохранились архивные фотографии.

8. Женская полуфигура (обнаженная с античной прической) *

Барельеф. Гипс. ¾ н. в.

Сохранились архивные фотографии.

9. Аполлон (юноша, играющий на кифаре)

Гипс. В. 0,68

Носит автопортретный характер. Сохранились карандашные эскизы.

34. Рабочий 1905 года. 1910



1909

10. Менада (танцующая задрапированная женская фигура). Этюд
Гипс тонированный. В. 0,51
Левая рука утрачена. Бронза — ГТГ. Сохранились карандашные наброски.

11. Портрет С.И.Зимина
Бюст. Бронза, мрамор. В. 0,31.
Подпись: *Борис Королев. 1912;* ниже надпись: *Дорогому Сергею Ивановичу 5 февр. 1912. П.Оленин* [две другие фамилии — неразборчивы]. ГЦТМ. Возможно, один из первых опытов создания портрета. Подпись и дата поздние — по восковой модели, перед отливкой в бронзе
Выставки:
персональная 1977 (№ 3); персональная 1978.

1910

12. Стоящая женская фигура (руки заложены за голову) *
Глина. В. 1,60
Сохранилась архивная фотография.

13. Полулежащая мужская фигура *
Глина. В. 0,80. Учебная работа
Сохранилась архивная фотография.

35. Лабазник. 1910



14. Голова «Давида» Микеланджело *

Рельеф. Глина. В. 1,20. Учебная работа

Сохранилась архивная фотография.

15. Портрет Зеленского *

Бюст. Гипс тонированный. 1 н. в.

Был в собрании Зеленского.

16. Рабочий. Этюд

Бюст. Гипс тонированный. В. 0,55

Подпись на правом плече: *Борис Королевъ 1910. Мартъ.*

МК РСФСР для ГРМ.

В 1926 переведена в дерево (№ 149). В 1957 скульптор сделал повторение с незначительным уменьшением (№ 443).

17. Бетховен

Голова. Горельеф. Гипс. 0,37×0,32

В правом нижнем углу надпись: *Б.К.* «Абрамцево». В 1910-е годы (по воспоминаниям родственников) скульптор тиражировал собственноручно эту работу для продажи на родине и за границей. Отливки он дополнял сверху надписью: *BEETHOVEN* или *БЕТХОВЕНЪ*. Один экземпляр в собр. Н.Н.Некрасова, Москва. В 1952 выполнен вариант в мраморе (№ 424). Отлив в бронзе с надписью

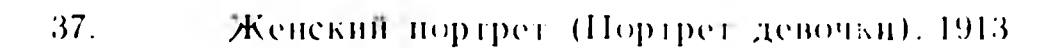
36. Обнаженная мужская фигура (с наклоненной головой) 1910. Этюд



BEETHOVEN — Архангельский художественный музей. Произведение носит автопортретные черты. Сохранились карандашные наброски
Выставка:
юбилейная.

18. Обнаженная мужская фигура (с наклоненной головой)
Статуэтка. Гипс тонированный. В. 0,52
Подпись: *Борис Королевъ 1910*. Бронза — ГТГ. Выполнена под впечатлением «Адама» О.Родена, виденного Б.Д.Королевым весной в Париже
Выставки:
юбилейная, персональная 1977 (№ 2), персональная 1978.

19. Старик крестьянин
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,73



37. Женский портрет (Портрет девочки). 1913

Выполнен в Училище живописи, ваяния и зодчества, в классе С.М.Волнухина. В 1926 Б.Д.Королев вырубил его из дерева (№ 150).

20. Лабазник *. Этюд
Терракота. 1 н. в.
Сохранились архивные фотографии.

21. Портрет пожилой женщины *
Бюст. Глина. В. 0,60
Сохранилась архивная фотография.

1911

22. Старик крестьянин *

38. Портрет неизвестной. 1913



Сидящая фигура. Гипс. 1 н. в.
Сохранились архивные фотографии
Выставка:
Восьмая АХРР, 1926 (№ 1667).

23. Юноша (Давид. Юноша с мечом) *
Статуэтка. Гипс тонированный. В. 0,35.

24. Голова девочки *
Гипс. 1 н. в.

1912

25. Пелеас и Мелезанда
Группа. Гипс. $^1/_4$ н. в.
Сохранился фрагмент (головы). 0,15×0,10.

26. Ангел *
Рельеф. Гипс тонированный. $^1/_4$ н. в.

27. Портрет Виктора Швабе *
Гипс
Об этой работе имеются записи Б.Д.Королева в одном из каталогов.

1913

28. Снятие с креста

39. Каменная баба и женский торс. 1914



Бронза. В. 0,76
Подпись: *Борис Королевъ*. За эту работу в Училище живописи, ваяния и зодчества Б.Д.Королеву была присвоена 1-я категория.

29. Женский портрет (Портрет девочки)
Бюст. Глина. В. 0,58. ГРМ
Выставка:
персональная 1986.

30. Триумф амура *
Барельеф. Тондо. Вольная копия с рельефа, приписываемого Донателло

40. Женская фигура. 1915



Архитектурная деталь для дома В.И.Фирсановой (архитектор А.И.Таманов). Гипс тонированный. Д. 1,00.

31. Портрет неизвестной

Рельеф. Мрамор. 0,41×0,33. ГРМ
Первая работа в мраморе; выполнена в Испании.

32. Сидящая женская фигура *

Конструкция. Классный этюд. Гипс. 3/4 н. в.
Сохранилась архивная фотография.

1914

33. Мужская фигура

Конструкция. Статуэтка. Бронза. В. 0,40. Подпись: *Б.Королевъ 191...* ГРМ. Сохранились архивные фотографии. Гипсовый экземпляр воспроизведен в картинах А.В.Куприна 1919 года «Натюрморт со скульптурой Б.Д.Королева» (ГТГ)

и «Натюрморт с синим веером и скульптурой Б.Д.Королева» (ГРМ) и графических эскизах к ним
Выставки:
персональная 1977 (№ 6); персональная 1978; персональная 1986.

34. Мужская фигура *
Конструкция. Гипс. В. 1,00
Сохранились архивные фотографии.

35. Портрет Рубцовой *
Бюст. Гипс. 1 н. в.
Был в собрании Рубцовой. Сохранилась архивная фотография.

36. Портрет Ф.А.Степуна (Ф.А.С.)
Маска. Гипс. В. 0,46 (поврежден)
Подпись: *Королевъ Борисъ*. Бронза – ГТГ и два экземпляра в ГРМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1977 (№ 4); персональная 1978; персональная 1986.

37. Каменная баба
Статуэтка. Гипс тонированный. В. 0,21.

38. Женский торс
Статуэтка. Бронза. В. 0,25. ГРМ
Выставки:
персональная 1978; персональная 1986.

39. Женский торс *
Гипс. ¾ н. в.
Сохранилась архивная фотография мастерской Училища во время выполнения этой работы.

40. Надгробие *
Фигура ангела у креста и два зеркальных рельефных изображения ангела (№ 26). Мрамор. 1 н. в.
Было на кладбище в г. Оренбурге. Моделью для центральной фигуры служила Л.Н.Королева. Сохранились карандашные эскизы на разных стадиях разработки памятника и архивные фотографии.

1915

41. Портрет П.С.Оленина
Голова. Гипс тонированный. В. 0,39. ГЦТМ; бронза — ПИАМ
Выставки:
Мир искусства, 1921 (№ 228); юбилейная; персональная 1977 (№ 5); персональная 1978.

42. Портрет жены *
Полуфигура. Глина. 1 н. в.
Сохранились архивные фотографии (со стоящей рядом моделью).

43. Портрет жены *
Голова. Глина. 1 н. в.
Сохранилась архивная фотография.

44. Девичий торс *
Гипс. 1 н. в.
Сохранились архивные фотографии.

45. Женский торс *
Гипс. 1 н. в.
Сохранились архивные фотографии и карандашные наброски

41. Женская фигура. 1916



46. Девичий торс *
Мрамор. 1 н. в.
Находился в частном собрании в г. Ярославле. Сохранились карандашные наброски.

47. Pieta *
Горельеф для надгробия на кладбище в Ярославле. Мрамор. $^3/_4$ н. в.

48. Женская фигура (без рук) *
Статуэтка. Гипс тонированный. В. 0,40
Сохранилась архивная фотография.

49. Женская фигура (с наклоненным вправо торсом)
Статуэтка. Гипс. В. 0,43
Подпись: *Б.Королевъ.* Частное собрание, Москва. Бронза.
Подпись: *Королевъ. 1915.* ГРМ. Сохранились карандашные наброски
Выставки:
Мир искусства, 1922 (№ 20); юбилейная; персональная 1977 (№ 7); персональная 1978; персональная 1986.

42. Женская фигура с драпировкой. 1938



1916

50. Женская фигура (с заложенными за спину руками, голова повернута влево) *
Статуэтка. Гипс. В. 0,40
Сохранилась архивная фотография.

51. Женская фигура (без рук, с наклоненным вперед торсом) *
Статуэтка. Гипс. В. 0,40
Сохранились архивные фотографии.

52. Женская фигура (руки на голове) *
Статуэтка. Гипс. В. 0,40
Сохранилась архивная фотография.

53. Женская фигура (с заложенными за спину руками, голова приподнята)
Статуэтка. Гипс тонированный. В. 0,41
Голова утрачена. Сохранились архивные фотографии.

54. Женская фигура (с заложенными за спину руками)
Статуэтка. Гипс. В. 0,46
Частное собрание, Москва.

43. Женская фигура с драпировкой. 1938



55. Женская фигура (закрывающая лицо рукой)
Гипс. В. 0,43
Подпись: *Б.Королевъ. 16.* «Абрамцево»; МК РСФСР; частное собрание, Москва. Бронза — ГТГ (клеймо литейщика: *E.Robecchi Fondeur Moscou);* ГРМ; «Абрамцево»
Выставки:
Мир искусства, 1922 (№ 18); юбилейная; персональная 1977 (№ 8); персональная 1978; персональная 1986.

56. Танцовщица. Женская фигура
Торс. Бронза. В. 0,40
Подпись: *Б.Королевъ. 16.* Клеймо литейщика: *E.Robecchi Fondeur Moscou.* ГТГ
Выставки:
Мир искусства, 1921 (№ 229); юбилейная; персональная 1978.

44. Обложка журнала «Народный экран»
1918. Эскиз



57. Портрет жены
Голова. Мрамор подкрашенный. В. 0,28. ГТГ
Сохранились карандашные наброски. Работа, возможно, выполнена с глины (№ 43)
Выставки:
юбилейная; персональная 1978.

58. Эскиз надгробия воину *
Гипс
Сохранились графические эскизы и разработки деталей.

1917

59. Портрет С.А.Чижикова
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,66

60. Сова. Эскиз надгробия *
Гипс тонированный. В. 0,60
Сохранились архивные фотографии.

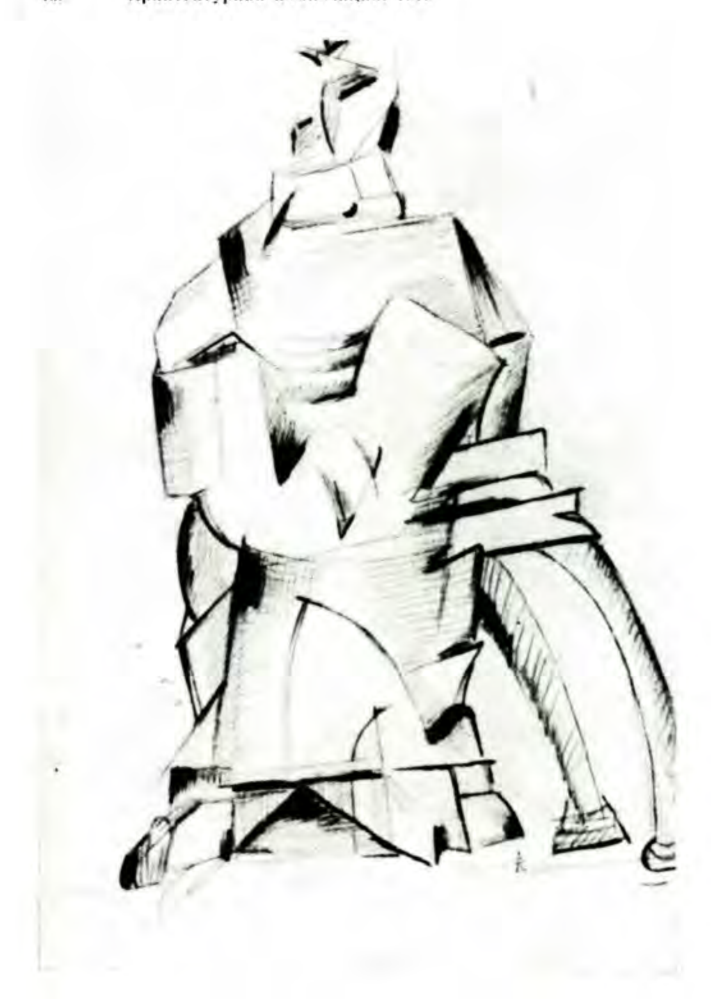
61. Женский торс *
Гипс. 1 н. в.

62 Мужской портрет *
Барельеф для надгробия. Бронза. 0,44×0,32 (овал)
Сохранилась архивная фотография и калька для перевода рисунка.

45. Архаическая женская фигура. 1918



46. Архитектурная композиция. 1919



1918

63 Архаическая женская фигура *

Дерево тонированное (липа). В. 1,20
Была в ГИМ. Сохранились архивная фотография и карандашные эскизы
Выставки:
Мир искусства, 1922 (№ 22); Художники РСФСР за XV лет (№ 2).

64 Эскиз памятника М.А.Бакунину

Гипс. В.0,85
Подпись: *Б.Корол... 1918.* ГТГ, ГРМ. Бронза, 1918

47 Композиция для агитационных надписей
1919. Эскиз



Музей изобразительных искусств ТАССР, Казань; бронза, 1969 — ГТГ. Сохранились графические эскизы на разных стадиях разработки
Выставки:
Мир искусства, 1922 (№ 19); персональная 1977 (№ 10); персональная 1978; персональная 1986.

65. Женская фигура (с поднятой рукой) *
Глина $^1/_2$ н. в.
Сохранились архивные фотографии.

1919

66. Памятник М.А.Бакунину в Москве *
Железобетон. В. 8,00 (с постаментом)
Установлен летом 1919; снят в феврале 1920. Основа композиционного решения — динамическое построение скульптурных объемов по спирали, которая в те годы служила распространенной пластической метафорой.

48. Голова. 1921



«Лучшее выражение нашего духа — спираль. Осуществить эту форму — значит воплотить динамику с <...> непревзойденным величием <...>. Спираль — это линия освобожденного человечества. Спираль — идеальное выражение освобождения...» (*Хигер Р.Я.* Пути архитектурной мысли. ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1933, с. 20).

67. Сидящая женщина. Этюд
Гипс *. В. 0,64
Сохранились архивные фотографии. Гипс с окраской по плоскостям. В. 0,64. ГРМ. Работа выполнена Б.Д.Королевым в организованной им Артели скульпторов при Государственных художественных мастерских

49. Саломея. 1922. Эскиз



Выставки:
Мир искусства, 1921 (№ 227); Художники РСФСР за XV лет (№ 3); персональная 1986.

68. Проект памятника К.Марксу для Москвы
Эскиз. Дерево. В. 0,15
Частное собрание, Москва.

69. Проект памятника К.Марксу для Москвы (первый закрытый конкурс)
Гипс тонированный. В. 0,85 (поврежден)
Подпись: *Б.Королев.* Надпись: *Карлу Марксу — рабочие Москвы.* ГТГ. Сохранились архивные фотографии и графические эскизы на разных стадиях разработки
Выставка:
проектов первого конкурса на памятник К.Марксу в Москве, 1919.

50. Женщина с веером. 1923



70. Пильщик *
Гипс окрашенный. 1/4 н. в. Сохранились архивные фотографии.

71. Гребень
Дерево. 0,16×0,06 (поврежден)
Частное собрание, Москва. Сохранились графические эскизы.

72. Гребень
Дерево, тушь. 0,28×0,06
Частное собрание, Москва. Сохранились графические эскизы.
Гребни (№ 71, 72) были выполнены для постановки «Каменного гостя» А.С.Даргомыжского в театре РСДРП в Москве.

73. Девочка (одноручка)
Гипс. В.0,80. ГРМ
Выставки:
персональная 1978; персональная 1986.

74. Композиция для агитационных надписей *. Эскиз
Бетон. В. 0,50.


51. Исполнительница пластических танцев. 1923



75. Композиция для агитационных надписей *
Бетон. В. 2,00.
76. Композиция для агитационных надписей *
Бетон. В. 2,00
Сохранились многочисленные графические наброски к работам № 74—76.
77 Рабочий человек *
Дерево. 1 н. в.
Ранее находился во Всекохудожнике.

1920

78. Проект памятника К.Марксу для Москвы * (второй закрытый конкурс)
Гипс. В. 0,80
Был приобретен Наркомпросом и находился в ЦМР

СССР. Сохранились графические наброски и архивные фотографии
Выставка:
проектов второго закрытого конкурса на памятник К.Марксу в Москве, 1920.

79. Освобожденный труд *. Проект памятника для Москвы
Гипс. В. 0,70
Ранее находился в ЦМР СССР. Фрагмент — фигура рабочего — В. 0,29. ГРМ. Сохранились многочисленные графические наброски и архивные фотографии
Выставки:
конкурсных проектов на памятник «Освобожденному труду» в Москве, 1920; персональная 1986.

80. Человек (Внимание). Мужская фигура
Гипс, железо. В. 0,65. ГРМ
Выставки:
персональная 1977 (№ 11); персональная 1986.

81. Человек. Мужская фигура
Гипс, железо. В.0,45
Сохранились архивные фотографии
Выставка:
Мир искусства, 1922 (№ 21).

82. Женщина
Гипс. В. 0,60. ГРМ
Сохранились карандашные эскизы
Выставка:
Мир искусства, 1922 (№ 15); персональная 1986.

83. Женщина в платье. Венера
Мрамор. В. 0,49 (голова утрачена, торс склеен)
Частное собрание, Москва
Выставка:
Мир искусства, 1922 (№ 16).

84. Танцовщица
Гипс. В. 0,78
Подпись: *Б.Королев. 1920.* ГРМ.
Выставки:
Мир искусства, 1921 (№ 230); персональная 1977 (№ 12); персональная 1978; персональная 1986.

1921

85. Гротеск
Дерево. В. 0,99. ГРМ
Выставки:
Мир искусства, 1922 (№ 17); персональная 1986.

86. Женская фигура *
Гипс. 3/4 н. в.

87. Голова (портрет жены)
Гипс. В. 0,43 (с постаментом)
Частное собрание, Москва. Бронза. В. 0,30. ГРМ
Выставки:
Мир искусства, 1922 (№ 23); юбилейная; персональная 1977 (№ 16); персональная 1978; персональная 1986.

88. Фрагмент
Барельеф. Мрамор. 0,21×0,32
Частное собрание, Москва
Выставка:
Мир искусства, 1922 (№ 24).

52 Автопортрет. 1923



1922

89. Сопряжение форм человеческого тела
Гипс. В. 1,31. ГРМ.
Выставка:
персональная 1986.

90. Натюрморт *
Рельеф. Гипс окрашенный. 0,60×0,40

91. Страсть *
Гипс. В. 0,45
Сохранились архивные фотографии
Выставки:
персональная 1977 (№ 14); персональная 1978.

92. Страсть *
Гипс. 1/4 н. в.
Поверхность скульптуры отшлифована. Сохранились архивные фотографии
Выставки:
персональная 1977 (№ 15); персональная 1978.

93. Автопортрет *
Голова. Гипс. 1/4 н. в.
Выставка:
юбилейная.

53. Сидящая натурщица. 1924



94. Саломея
Дерево (липа). В. 1,10. ГРМ. Основание утрачено
Скульптура многократно воспроизводилась в различных изданиях. Сохранились карандашные эскизы
Выставки:
Художники РСФСР за XV лет (№ 134); персональная 1977 (№ 13); персональная 1978; персональная 1986.

1923

95. Женщина с веером (портрет жены)
Полуфигура. Гипс тонированный. В. 1,02 (повреждена). ГРМ
Сохранились карандашные эскизы
Выставки:
картин, 1923 (№ 36); юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

54. Сидящая женщина за прической.
Мрамор. 1924



96. Исполнительница пластических танцев
Гипс. В. 0,41
Частное собрание, Москва. Бронза — ГТГ; собр. наследников. Сохранились карандашные наброски.

97. Автопортрет
Бюст. Гипс. В. 0,64 (плечи выполнены после отливки скульптуры в гипсе). Поврежден. Бронза — МК РСФСР для Свердловской картинной галереи
Выставка:
персональная 1977 (№ 17).

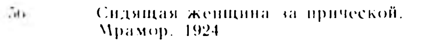
98. Автопортрет (Голова каменотеса)
Дерево. В. 0,50 (по гипсовой модели № 97). ГРМ
Выставки:
РОКК, 1924 (№ 29); 1-я передвижная, 1925 (№ 1259); скульптуры, 1926 (№ 54); США, 1929 (№ 17); юбилейная; персональная 1977 (№ 17); персональная 1978; персональная 1986.

99. Сидящая обнаженная девушка
Гипс тонированный. В. 0,78.

55. Сидящая женщина за прической. Бронза. 1924



100. Портрет жены
Голова. Глина, покрытая лаком. В. 0,27. Бронза — МК РСФСР и собр. наследников
101. Портрет жены
Голова. Мрамор. В. 0,27 (реставрирован кончик носа) «Абрамцево»
Выставка:
персональная 1977 (№ 54).
102. Натурщица. Обнаженная женская фигура
Гипс. В. 0,9. ГРМ
Выставки:
картин, 1923 (№ 39); персональная 1986.
103. Торс девушки
Гипс. В. 1,18.
104. Портрет В.И.Ленина *
Голова. Гипс. 1 н. в.
Сохранились карандашные наброски с натуры и несколько архивных фотографий скульптуры, снятых в разное время с разных точек, подписанных и датированных Б.Д.Королевым.
105. Проект червонца
Пластилин. Д. 0,07. ГТГ.


56 Сидящая женщина за прической.
Мрамор. 1924



106. Стоящая обнаженная (опирающаяся на тумбу)
Гипс тонированный. В. 0,47
Подпись: *Б.К.23*. «Абрамцево». Бронза ГТГ, ГРМ.

1924

107. Портрет жены
Бюст. Гипс. В. 0,50

108. Портрет жены
Голова. Мрамор. В. 0,80 (постамент — цемент). ГРМ
Выставка:
персональная 1986.

109. Сидящая натурщица
Гипс. В. 0,56
Частное собрание, Москва.

110. Сидящая натурщица
Дерево. В. 0,60 (по гипсовой модели № 109). ГТГ
Выставки:
РОКК, 1924 (№ 26); 1-я передвижная, 1925 (№ 126); XIV Биеннале (№ 183); США, 1929; юбилейная; персональная 1977 (№ 21); персональная 1978.

57. Стоящая женская фигура. 1926



111. Лежащая натурщица
Гипс. В. 0,19; дл. 0,62.
Частное собрание, Москва

112. Портрет С.И.Черномордика
Голова. Гипс. В. 0,57.

113. Портрет С.И.Черномордика
Голова. Мрамор. В. 0,65. ЦМР СССР
Выставки:
РОКК, 1924 (№ 27); Восьмая АХРР, 1926 (№ 1666-а); юбилейная.

114. Портрет артистки З.М.Богдановой (Женщина с прической)
Гипс тонированный. В. 0,83. ГРМ
Выставки:
РОКК, 1924 (№ 25); юбилейная; персональная 1978, персональная 1986.

115. Сидящая женщина
Бронза. В. 0,42. ГРМ.

58. Портрет Н.Н.Никольского. 1925



116. Сидящая женщина за прической
Гипс окрашенный. В. 0,42. ГРМ. Фрагмент скульптуры в глине.
Выставка: персональная 1986.

117. Сидящая женщина за прической
Мрамор. В. 0,42. ГТГ
Выставки:
Московские живописцы, 1925 (№ 43); скульптуры, 1926 (№ 57); Художники РСФСР за XV лет (№ 137); юбилейная; персональная 1977 (№ 19); персональная 1978.

118. Сидящая женщина за прической
Бронза (с мрамора № 117). В. 0,42
Подпись *Б.Королев 24*. ГРМ
Выставки:
скульптуры, 1926 (№ 56); XVII Биеннале (№ 84); юбилейная; персональная 1977 (№ 19); персональная 1978; персональная 1986.

119. Сидящая женщина с поднятой рукой
Гипс. В. 0,39
Подпись: *Б.Королев 1924*. Бронза — ГТГ, ГРМ
Выставки:
РОКК, 1924 (№ 30); юбилейная; персональная 1977 (№ 20); персональная 1978; персональная 1986.

59. Проект памятника В.И.Ленину
для Тулы. 1925



120. Стоящая обнаженная женщина у тумбы
Бронза. В. 0,47. ГРМ
Выставки:
РОКК, 1924 (№ 31); XIV Биеннале (№ 184); юбилейная; персональная 1977 (№ 18); персональная 1978; персональная 1986.

121. Проект памятника Борцам революции в Саратове *
Гипс. В. 1,50
Сохранились карандашные эскизы
Выставки:
Восьмая АХРР, 1926 (№ 1665).

122. Рабочий
Фигура для памятника Борцам революции в Саратове
Эскиз. Гипс тонированный. В. 0,25. ГРМ
Сохранились карандашные эскизы.
Выставка: персональная 1986.

123. Рабочий
Эскиз фигуры к памятнику Борцам революции в Саратове
Гипс. В. 0,47. ГРМ.
Выставка: персональная 1986.

124. Рабочий
Эскиз фигуры к памятнику Борцам революции в Саратове
Гипс. В. 0,75. ГТГ, ГРМ; бронза — ГТГ
Выставки:
Восьмая АХРР, 1926 (№ 1665); персональная 1977 (№ 22); персональная 1978; персональная 1986.

125. 1905 год
Рельеф к памятнику Борцам революции в Саратове. Эскиз
Гипс. 0,54×0,72. ГТГ; бронза — ГТГ
Сохранились карандашные эскизы
Выставки:
Художники РСФСР за XV лет (№ 13); персональная 1978.

126. 1925 год *
Рельеф к памятнику Борцам революции в Саратове. Эскиз
Гипс.

127. Портрет В.И.Ленина *
Рельеф к памятнику Борцам революции. Эскиз
Гипс. Сохранились архивные фотографии.

128. Рабочий *
Модель фигуры для памятника Борцам революции. Гипс. В. 4,00
Ранее находилась в ЦПКиО в Москве. Сохранились архивные фотографии
Выставка:
Восьмая АХРР, 1926.

129. Октябрь у Смольного
Рельеф к памятнику Борцам революции. Эскиз
Гипс. 0,57×0,62 (фрагмент). МК РСФСР для ГРМ

1925

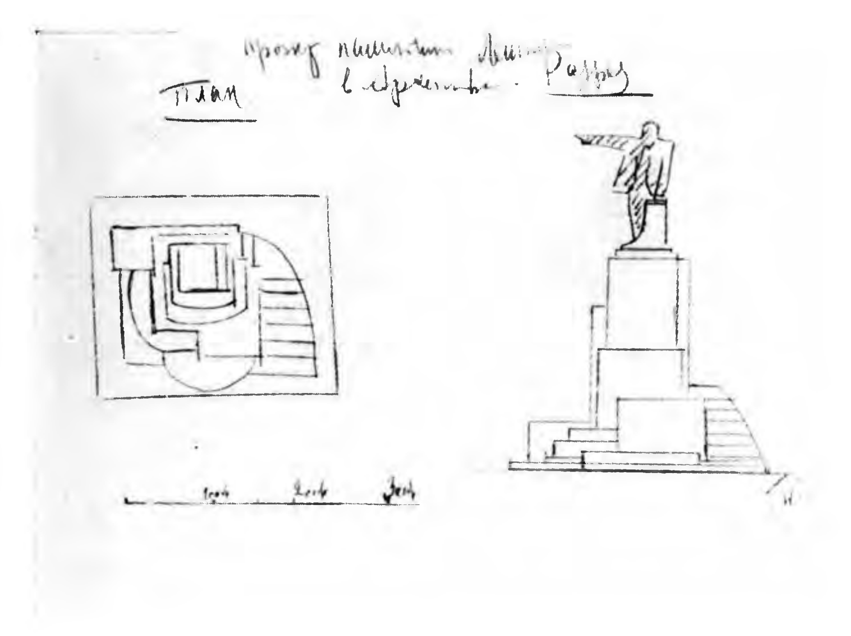
130. Памятник Борцам революции в Саратове
Гранит. В. 12,00
На обрамляющих площадь памятника гранитных блоках вырублены тексты, раскрывающие содержание монумента, и информация: *Идейное содержание памятника принадлежит комиссии из представителей Р.К.П.(б), Профессиональных, Советских и других общественных организаций г. Саратова.*

131. Портрет Н.Н.Никольского
Голова. Гипс. В. 0,46. ГРМ; бронза — ГТГ
Выставки:
скульптуры, 1926 (№ 60); Восьмая АХРР, 1926 (№ 1169); 2-я ОРС (№ 50); Художники РСФСР за XV лет (№ 136); персональная 1977 (№ 23); персональная 1978; персональная 1986.

132. Портрет Н.Н.Никольского
Голова. Мрамор. В. 0,55. ГТГ
Выставки:
Московские живописцы, 1925 (№ 41); скульптуры, 1926 (№ 53); юбилейная; персональная 1977 (№ 23); персональная 1978.

133. Портрет жены
Бюст. Эскиз. Глина. В. 0,24.
Частное собрание, Москва

60. Проект памятника В.И.Ленину для Архангельска. 1925



134. Портрет жены
Голова. Гипс. В. 0,30. Бронза (основание — дерево) — ГРМ
Выставка:
персональная 1986.

135. Проект памятника В.И.Ленину для г. Тулы
Группа. Гипс тонированный. В. 0,55 (постамент утрачен)
На постаменте была надпись: *Ленину — рабочие г. Тулы.*
МК РСФСР (для ГРМ). Сохранились карандашные эскизы и архивные фотографии
Выставки:
Восьмая АХРР, 1926 (№ 1666); персональная 1977 (№ 25); персональная 1978.

136. Сидящая женщина (Портрет жены) *
Полуфигура. Гипс
Сохранились архивные фотографии.

137. Сидящая женщина (Портрет жены)
Полуфигура. Дерево. В. 1,00 (по гипсовой модели № 136). ГРМ
Выставки:
Московские живописцы, 1925 (№ 40); скульптуры, 1926 (№ 52); XVI Биеннале (№ 112); Художники РСФСР за XV лет (№ 135); юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

138. Портрет Н.Г.Кан
Бюст. Мрамор. В. 0,65. ГРМ

Сохранились архивные фотографии
Выставки:
Московские живописцы, 1925 (№ 42); скульптуры, 1926 (№ 51); юбилейная.

139. Женщина
Голова. Бронза. В. 0,26. ГРМ.

140. В.И.Ленин
Голова. Гипс тонированный. В. 0,75
Подпись: *Б.Королев.* МК РСФСР для ГРМ
Выставки:
Художники РСФСР за XV лет (№ 984); персональная 1977 (№ 28); персональная 1978.

141. Проект памятника В.И.Ленину для Архангельска *
Гипс
Сохранились карандашные эскизы и чертежи. В переработанном виде лег в основу проекта памятника в Переславле-Залесском (№ 195—200).

1926

142. В.И.Ленин
Голова. Мрамор. В. 0,77. ЦМЛ
Выставки:
Восьмая АХРР, 1926 (№ 1664); юбилейная.

143. М.А.Бакунин
Голова. Гипс тонированный. В. 0,64. ГРМ
Выставки:
персональная 1978; персональная 1986.

144. Ф. Э. Дзержинский в гробу
Маска (вылеплена). Гипс. В. 0,22. ГРМ
Первый экземпляр был в ЦМР СССР
Выставка:
персональная 1978.

145. П.Л.Лавров
Бюст. Гипс. В. 0,70. ГИМ. Гипс. В. 0,54. ГРМ
Выставки:
персональная 1978; персональная 1986.

146. Памятник-надгробие дипкурьеру Теодору Нетте
Гранит, мрамор. В. 2,00
Ваганьковское кладбище в Москве. Сохранились графические эскизы.

147. Надгробие В.В.Воровского *
Эскиз. Гипс
Сохранились графические эскизы.

148. Конкурсный проект памятника Н.Э.Бауману в Москве
Гипс. В. 0,74
Выставки:
Конкурс проектов памятника Н.Э.Бауману в Москве, 1926; Русская революция в произведениях изобразительного искусства, 1926 (№ 144); персональная 1978.

149. Рабочий-ударник *
Дерево (по гипсовой модели № 16)
Был во Всекохудожнике
Выставка:
Социалистическое строительство, 1931 (№ 157).

150. Крестьянин
Дерево. В. 0,75 (по гипсовой модели № 19)

Казахская государственная художественная галерея им. Т.Г.Шевченко, Алма-Ата
Выставка:
Восьмая АХРР, 1926 (№ 1667)

151. Юность
Полуфигура. Гипс. В. 1,10.

152. Юность
Полуфигура. Дерево. В. 1,26 (по гипсовой модели № 151). ГРМ
Выставки:
скульптуры, 1926 (№ 55); персональная 1978; персональная 1986.

153. Сидящая женская фигура (опирающаяся на правую руку). Танцовщица В.Малеева
Статуэтка. Гипс. В. 0,40 (левая рука утрачена); бронза — была у В. Малеевой. Бронза — собр. наследников

154. Сидящая женская фигура (с поднятыми руками)
Гипс. В. 0,69
Выставки:
персональная 1977 (№ 26); персональная 1978.

155. Сидящая женская фигура (с поднятыми руками) *
Бронза
Была у Ю.М.Соколова
Выставка:
2-я ОРС (№ 52).

156. Стоящая женская фигура
Гипс. В. 0,31
Сохранились карандашные эскизы.

157. Стоящая женская фигура
Статуэтка. Гипс тонированный. В. 0,39. МК РСФСР для ГРМ
Бронза — Таганрогский художественный музей, «Абрамцево»; собр. наследников

158. Сидящая женская фигура (опирающаяся на тумбу)
Гипс. В. 0,40.

159 М.А.Бакунин
Конкурсный проект памятника. Гипс. $^1/_3$ н. в.
Был в ЦМР СССР
Выставка:
конкурсных проектов памятника М.А.Бакунину.

160. Женский торс (без рук)
Гипс тонированный. В. 0,85. ГРМ
В 1927 переведен в дерево (№ 165).
Выставка:
персональная 1986.

1927

161. М.А.Бакунин
Бюст. Дерево. В. 0,63 (по гипсовой модели № 143)
Подпись: *Б.Королев. 27.* ГИМ
Выставки:
2-я ОРС (№ 47); Художественная к десятилетнему юбилею, 1928 (№ 99); Художники РСФСР за XV лет (№ 139); юбилейная; персональная 1977 (№ 27); персональная 1978.

162. Портрет И.Я.Хургина
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,59.

163. Портрет И.Я.Хургина
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,64

61. А.И.Желябов. 1928



164. Портрет Н.Я.Хургина
Бюст. Мрамор. В. 0,65. ЦМР СССР
Выставка:
2-я ОРС (№ 48).
165. Женский торс
Дерево. В. 0,82 (по гипсовой модели № 161). ГТГ
Выставки:
2-я ОРС (№ 49); Художники РСФСР за XV лет (№ 138); юбилейная; персональная 1978.
166. Женский портрет
Гипс. В. 0,28. Бронза. ГРМ.
167. Автопортрет *
Голова. Гипс. В. 0,60.
168. Памятник Красной Армии *
Эскизный проект. Гипс тонированный. В. 0,70.
Принадлежал ЦМР СССР. Сохранились архивные фотографии.
169. Н.Э.Бауман
Проект памятника в Москве. Гипс. В. 0,49. ГТГ
170. Монументально-декоративная композиция
Эскиз. Гипс. Фрагмент. В. 0,39
Фигура рабочего на постаменте с надписями: *5 в 4; Помни оборону*. ГРМ. Сохранились архивные фотографии компо-

зиции с данным названием. Пьедестал и венчающая фигура рабочего со светильником повторяет проект памятника «Освобожденному труду» (№ 79); сидящая у основания группа — из проекта монумента Красной Армии (№ 168).

171. Монументально-декоративная композиция для улицы *
Гипс. Дерево. В. ок. 15,00 (по эскизу № 170)
Была сооружена на площади Павелецкого вокзала в Москве. Имеются архивные фотографии, подписанные автором.

172. Портрет Л.А.Тарасевича
Бюст. Гипс. В. 0,73. ГРМ. В 1929 переведен в мрамор (№ 203)
Выставки:
персональная 1978; персональная 1986.

1928

173. В.И.Ленин
Голова. Дерево. В. 0,76. ЦМЛ
Выставки:
Художники РСФСР за XV лет (№ 140а); персональная 1977 (№ 28); персональная 1978.

174. А.И.Желябов
Бюст. Гипс. В. 0,59. ГТГ; бронза — ГТГ
Выставка:
юбилейная.

175. А.И.Желябов
Бюст. Дерево. В. 0,65. ГИМ
Выставки:
Художественная к десятилетнему юбилею, 1928 (№ 98); Художники РСФСР за XV лет (№ 141); персональная 1978.

176. Проект монумента Красной Армии *
Гипс тонированный. В. 1,00
Был в МКА (ныне ЦМСВС). На постаменте надписи, раскрывающие тему каждой части памятника: 1. *Революционный энтузиазм* (фигура красноармейца со знаменем, венчающая памятник); 2. *Дозорные* (группа у основания памятника); 3. *Борьба;* 4. *Скачок вперед* (рельеф): 5. *Бой под Бугурусланом (рельеф);* 6. *Защита Петрограда* (рельеф); 7. *Защита Царицына* (рельеф); 8. *Перекоп* (рельеф); 9. *Прорыв Первой конной армии* (рельеф); 10. *Крестьянин, рабочий, красноармеец, краснофлотец* (рельеф). Сохранились карандашные эскизы и архивные фотографии
Выставка:
Десятая АХРР, 1928 (№ 245).

177. Надгробие И.Я.Хургина
Гранит. Мрамор. В. 2,00
Новодевичье кладбище, Москва.

178. Л.Н.Толстой
Эскиз статуи для школы в Ясной Поляне. Первый вариант
Гипс. В. 0,55
Выставки:
персональная 1977 (№ 30); персональная 1978.

179. Л.Н.Толстой
Эскиз статуи для школы в Ясной Поляне. Второй вариант
Гипс тонированный. В. 0,49. СОИАХМЗ.

180. Л.Н.Толстой
Эскиз статуи. Третий вариант
Гипс. В. 0,70. Бронза — «Ясная Поляна»

62. Л.Н.Толстой. 1928



Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 122); Вена, 1930; Берлин, 1930

181. Л.Н.Толстой
Эскиз статуи. Четвертый вариант. Гипс тонированный.
В. 1,09. «Ясная Поляна», ГРМ. Бронза — Государственный музей Л.Н.Толстого, Москва
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 123); юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

182. Л.Н.Толстой
Бюст. Гипс. В. 0,66
Выставки:
Всесоюзная художественная, 1946; персональная 1978.

183. Л.Н.Толстой
Бюст. Гипс. В. 0,80.
Выставка:
персональная 1978.

184. Л.Н.Толстой
Бюст. Гипс. В. 1,10. «Ясная Поляна»; бронза — Государственный музей Л.Н.Толстого (считается, что при отливке в бронзу второй гипсовый оригинал, принадлежавший наследникам, погиб)
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 121); США, 1929; Художники РСФСР за XV лет (№ 140); юбилейная; персональная 1977 (№ 29); персональная 1978.

185. Портрет пожилой женщины
Голова. Этюд. Гипс. В. 0,31
Сохранилась архивная фотография мастерской скульптора в Ясной Поляне, где среди других находится и эта работа.

186. С.Л.Толстой
Голова. Этюд к портрету. Гипс тонированный. В. 0,55
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 127); юбилейная; персональная 1977 (№ 32); персональная 1978.

187. Л.Н.Толстой
Бюст. Гипс. В. 0,98. ГРМ.
Выставка:
персональная 1986.

188. Л.Н.Толстой (последних лет)
Статуя-памятник. Гипс тонированный. В. 4,00
Бывшая школа в Ясной Поляне. Второй экземпляр статуи ранее хранился у автора.

189. Крестьянин Федот Нечесаный
Голова. Гипс. В. 0,47
Подпись справа: *Б.Кор.* ГРМ. Бронза — «Ясная Поляна». Переведена в мрамор в 1930 (№ 222)
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 124); юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

190. Деревенский знахарь (современник Л. Толстого)
Голова. Гипс. В. 0,48
Подпись: *Б.Корол...* (далее скол). «Ясная Поляна»
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 125); юбилейная; персональная 1977 (№ 31); персональная 1978.

191. Штукатур (Отхожий промысел)
Бюст. Гипс. В. 0,49
«Ясная Поляна». Бронза — СОИАХМЗ
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 125); юбилейная; персональная 1978.

192. Портрет молодой женщины
Голова. Этюд. Гипс тонированный. В. 0,43
Сохранилась фотография мастерской скульптора в Ясной Поляне, где среди других находится и эта работа.
Выставка:
персональная 1977 (№ 38).

193. Крестьянин
Бюст. В. 0,40. «Ясная Поляна».

194. Портрет П.Л.Лаврова
Бюст. Дерево. В. 0,80 (по гипсовой модели № 145)
Подпись: *Б.Королев 1928.* ГИМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1977 (№ 33); персональная 1978.

1929

195. В.И.Ленин
Эскиз памятника в Переславле-Залесском. Гипс. В. 0,23.

196. В.И.Ленин
Эскиз памятника в Переславле-Залесском. Гипс. В. 0,30
Частное собрание, Москва.

197. В.И.Ленин
Эскиз памятника в Переславле-Залесском. Гипс. В. 0,35.

198. В.И.Ленин
Рабочая модель памятника в Переславле-Залесском. Гипс. В. 0,90. ГРМ, МК РСФСР (для музея «Абрамцево»)
Выставки:
персональная 1977 (№ 52); персональная 1978; персональная 1986.

199. В.И.Ленин
Модель памятника для Переславля-Залесского *. Гипс. В. 3,00
Сохранились фрагменты (голова — гипс, в. 0,56, 2 экземпляра; на одном сохранились «маяки» для перевода в мрамор — см. № 297)
Выставка:
Художники РСФСР за XV лет (№ 144).

200. Памятник В.И.Ленину в Переславле-Залесском
Бронза, известняк. В. 5,00
На постаменте рельефы с надписями: *1917 — В.И.Ленин выступает у Финляндского вокзала*; *1924 — Мавзолей В.И.Ленина*. В настоящее время авторский постамент утрачен. Сохранились архивные фотографии.

201. Портрет М.В.Полумордвинова
Голова. Гипс. В. 0,48. ГРМ. Бронза — Кишиневская картинная галерея
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 119); юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

202. Портрет М.П.Венгрова (Портрет поэта)
Бюст. Мрамор. В. 0,47
Художественный музей Карельской АССР, Петрозаводск
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 118); юбилейная; персональная 1978.

203. Портрет Л.А.Тарасевича
Бюст. Мрамор. В. 0,73 (по гипсовой модели № 172)
Институт им. Л.А.Тарасевича, Москва
Выставка:
юбилейная.

204. Портрет И.Е.Хвойника
Голова. Гипс. В. 0,66
Подпись: *Б.Королев 1929*. «Абрамцево». Бронза — ГРМ; Казахская государственная художественная галерея им. Т.Г.Шевченко; собственность семьи И.Хвойника
Выставки:
ОМХ, 1929 (№ 120); XV Биеннале (№ 85); Социалистическое строительство, 1931 (№ 52); Художники РСФСР за 15 лет, Ленинград (№ 38); Художники РСФСР за XV лет (№ 142); юбилейная; персональная 1977 (№ 34); персональная 1978; персональная 1986.

205. Пионерка-школьница (Портрет Марины Никольской)
Голова. Гипс. В. 0,32. Дерево. В. 0,49

63. Портрет И.Е.Хвойника. 1929



Таганрогский художественный музей
Выставки:
Жизнь и быт детей, 1929; юбилейная; персональная 1977 (№ 36); персональная 1978.

206. Автопортрет
Голова. Гипс *. В. 0,56
Подпись: *Б.Кор.* Бронза — ГРМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1977 (№ 35); персональная 1978; персональная 1986.

207. Проект памятника Октябрьской революции *
Эскиз. Гипс тонированный
Ранее находился в ЦМР СССР. Сохранились архивные фотографии
Выставка:
ОМХ, 1929 (№ 117)

208. Портрет жены *
Бюст. Глина. В. 0,70
Сохранились архивные фотографии.
209. Модель (женщина, опирающаяся на колено)
Статуэтка. Гипс. В. 0,40.
210. Две обнаженные женские фигуры
Группа. Гипс. В. 0,31. Частное собрание; бронза — собр. наследников
Сохранились карандашные эскизы.
211. Женская полуфигура
Гипс. В. 0,90. ГРМ. Дерево. В. 1,00. ГРМ
Выставка:
персональная 1986.
212. Портрет В.Д.Бонч-Бруевича *
Этюд. Голова. Глина. В. 0,50
Сохранилась архивная фотография.
213. Портрет неизвестного *
Голова. Гипс
Сохранилась архивная фотография.
214. Проект памятника В.И.Ленину для Севастополя *
Эскиз. Гипс
215. Проект памятника энтузиастам для Москвы
Гипс. В. 0,71 (полуразрушен)
Ранее был в ЦМР СССР.
216. Призыв к революции
Этюд для статуи памятника энтузиастам. Гипс. В. 0,29.

1930

217. Памятник В.И.Ленину в Родниках Ивановской области
Вариант памятника в Переславле-Залесском. Бронза, известняк. В. 3,00.
218. Призыв к революции
Статуя. Гипс. В. 1,37.
219. Обнаженная девушка
Гипс. В. 0,31.
220. Женская полуфигура
Гипс. В. 1,15.
221. Портрет жены
Бюст. Мрамор. В. 0,45 (по гипсовой модели № 107)
МК РСФСР (для ГРМ).
222. Портрет Федота Нечесаного
Голова. Мрамор. В. 0,40 (по гипсовой модели № 189).
ГТГ.
223. Сон
Голова. Гипс. В. 0,40.
Частное собрание, Москва; мрамор — Красноярская художественная галерея
Выставка:
юбилейная.
224. Проект памятника Я.М.Свердлову
Гипс тонированный. В. 0,61. ГРМ.
225. Памятник покровителям Севера в Архангельске *
Эскиз. Гипс тонированный
Сохранились архивные фотографии. Памятник осуществлен.
226. В.И.Ленин
Барельеф. Гипс тонированный. 0,25×0,16
Надпись: *В.ЛЕНИН.* Работа тиражировалась.

64. Л.Н.Толстой. 1930



227. А.И.Желябов
Бюст. Уменьшенный вариант для тиражирования (см. № 174)
Гипс. В. 0,23
Надпись на лицевой части постамента: *ЖЕЛЯБОВ*. Бронза — ГРМ.
Выставка:
персональная 1986.

228. Л.Н.Толстой
Бюст. Уменьшенный вариант для тиражирования (см. № 184)
Гипс. В. 0,23
Надпись на лицевой части постамента: *ЛЕВ ТОЛСТОЙ*.
ГРМ; бронза — МК РСФСР
Выставки:
юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

229. М.А.Бакунин
Бюст. Уменьшенный вариант для тиражирования (см. № 143). Гипс. В. 0,21
Надпись на лицевой части постамента: *МИХ.БАКУНИН.* Бронза — «Абрамцево», МК РСФСР.

230. П.Л.Лавров
Бюст. Уменьшенный вариант для тиражирования (см. № 145). Гипс. В. 0,23
Надпись: *П.ЛАВРОВ.* Бронза — «Абрамцево», Новосибирская картинная галерея.

231. Н.Э.Бауман
Бюст. Уменьшенный вариант для тиражирования (см. № 236). Гипс. В. 0,22
Надпись: *Н.БАУМАН.* Бронза — «Абрамцево»
Выставка:
юбилейная.

232. В.И.Ленин
Бюст. Уменьшенный вариант для тиражирования (см. № 140). Гипс. В. 0,22
Надпись: *В.ЛЕНИН.* Бронза — «Абрамцево».

233. Этюд к проекту памятника Н.Э.Бауману (с развернутой газетой)
Гипс. В. 0,58. Бронза — ГТГ

234. Этюд к проекту памятника Н.Э.Бауману (руки в карманах)
Гипс. В. 0,45.

235. Этюд к проекту памятника Н.Э.Бауману
Гипс. В. 0,56.

236. «Грач» — Н.Э.Бауман
Голова. Гипс тонированный. В. 0,60. ГРМ; ЦМР СССР. Бронза — ГРМ, ГТГ, ГИМ, МК РСФСР
Выставки:
4-я ОРС (№ 42); Художники РСФСР за XV лет (№ 143); Парижская, 1937 — награжден Почетным дипломом; лучших произведений 1941; юбилейная; персональная 1977 (№ 37); персональная 1978; персональная 1986.

1931

237. Н.Э.Бауман
Модель памятника для Москвы *. Гипс. В. 4,00.

238. Н.Э.Бауман
Голова (для памятника). Гипс. В. 0,58. Бронза — ГРМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

239. Памятник Н.Э.Бауману в Москве
Бронза, гранит. В. 7,50
По сторонам пьедестала — три бронзовых барельефа и надписи. На лицевой стороне: *Николай Эрнестович Бауман. 1873—1905. Пусть послужат почести, оказанные восставшим народом его праху, залогом полной победы восстания и полного уничтожения проклятого царизма. Ленин.* На левой стороне: *Бауман был арестован в 1902 году по делу организации «Искры» и бежал из Киевской тюрьмы вместе с 10 товарищами.* На тыльной стороне: *Н.Э.Бауман за активную революционную деятельность в Петербурге был арестован в 1897 году и находился в заключении 22 месяца в Петропавловской крепости.* На правой стороне: *Убийство т. Баумана показывает ясно, что царский манифест 17 октября*

65. Н.Э.Бауман. 1931



был ловушкой. Чего стоят все эти обещания свободы, пока власть и вооруженная сила в руках правительства.

240. Портрет К.С.Сараджева
Голова. Гипс. В. 0,65. МК РСФСР. Бронза – ГТГ, «Абрамцево»
Выставки:
4-я ОРС; юбилейная; персональная 1977 (№ 40); персональная 1978.

241. Торс девочки
Гипс. В. 1,00
Выставки:
персональная 1977 (№ 41); персональная 1978.

242. В.И.Ленин
Эскиз памятника для Миллерова (Донбасс)
Гипс. В. 0,44.



66. Памятник Н.Э.Бауману в Москве. 1931

243. В.И.Ленин
Проект памятника для Миллерова. Гипс. В. 0,68.

244. Памятник В.И.Ленину в Миллерове
Железобетон, мрамор. В. 5,00
Погиб в годы Великой Отечественной войны.

245. В.И.Ленин
Проект памятника в Луганске (Ворошиловград). Гипс.
Фигура. В. 0,38; постамент сложной формы. В. 0,55
Выставки:
4-я ОРС (№ 41); персональная 1977 (№ 53); персональная 1978.

246. Призыв к революции

67. Портрет К.С.Сараджева. 1931



Дерево. В. 1,37 (по гипсовой модели № 218). СОИАХМЗ
Выставки:
юбилейная; персональная 1977 (№ 39); персональная 1978.

247. Воздушная оборона в СССР *
Барельеф. Приз победителям соревнований авиаотряда Особой Дальневосточной Красной Армии. Бронза. Сохранились архивные записи и фотографии.

1932

248. Памятник В.И.Ленину в Ворошиловграде
Бронза, камень. В. 10,00
Сложный пьедестал, рассчитанный на дополнительные скульптурные композиции. Четыре барельефа на пьедестале

68. Проект памятника В.И.Ленину для Миллерова. 1931. Эскиз



с надписями: *В.И.Ленин у Финляндского вокзала; В.И.Ленин на втором конгрессе III Интернационала; В.И.Ленин в шалаше в Разливе; Мавзолей В.И.Ленина.* Статуя погибла в годы Великой Отечественной войны; постамент ныне служит основанием для работы другого скульптора.

249. Проект памятника В.И.Ленину в г. Бежицы *
Гипс. В. 1,00
Ранее — Бежицкий горисполком.

250. Эскиз памятника «Освобожденному труду» для Москвы
Гипс. В. 0,28.

251. Проект памятника «Освобожденному труду» для Москвы
Гипс тонированный. Фигура рабочего на постаменте. В. 0,72; «Рабы капитала». В. 0,44. ГРМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

252. Проект памятника А.И.Желябову для Ленинграда *
Гипс тонированный. В. 0,75

Ранее принадлежал Ленинградскому Обществу политкаторжан. Возможно, сохранившаяся у наследников фигура Желябова (в. 0,40) является частью этого проекта.

1933—1934

253. Проект памятника В.И.Ленину в Ташкенте *
Эскиз. Гипс. В. 0,78
Первый экземпляр находился в Ташкентском горисполкоме.

254. В.И.Ленин
Эскиз статуи для памятника в Ташкенте. Гипс. В. 0,28.

255. В.И.Ленин
Эскиз статуи для памятника в Ташкенте. Гипс. В. 0,60
Выставки:
персональная 1977 (№ 42); персональная 1978.

256. В.И.Ленин
Статуя для памятника в Ташкенте *. Гипс. В. 4,50;
Сохранился фрагмент в двух экземплярах (голова — в. 0,63). Бронза * — (Ленинградская академия — так записано в авторском экземпляре каталога). Имеются фотографии и архивные записи.

257. Проект памятника А.И.Желябову для Ленинграда
Гипс тонированный. В. 0,80 (частично поврежден). ГТГ
Первый экземпляр принадлежал Обществу политкаторжан. Планировался вначале на перекрестке Невского проспекта и линии Александровского сада — площади Зимнего дворца; позже — в сквере между Адмиралтейством и Зимним дворцом, вписываясь между ризалитами дворца. Памятник должен был состоять из статуи А.И.Желябова на высоком пьедестале и двух овальных боковых стен, по торцам которых проектировались рвущие цепи фигуры «Рабов» — крестьян и рабочих. На внутренней стороне каждой стены планировался тематический рельеф, по бокам которого — рельефные портреты (по четыре на каждой стене). На наружной стороне каждой стены — по два тематических рельефа. Тема рельефов и сопроводительных текстов — история подпольной организации «Земля и воля». Текст на центральном постаменте: *Народоволец Андрей Желябов. 1850—1881. По основным убеждениям мы социально народники. Мы убеждены, что только на социалистических началах человечество может воплотить в своей жизни свободу, равенство и братство.* Сохранились рисунки и чертежи памятника.
Выставки:
персональная 1977 (№ 43); персональная 1978.

258 А.И.Желябов
Эскиз статуи для памятника в Ленинграде
Гипс. В. 0,25. Бронза — ГРМ
Выставки:
персональная 1978; персональная 1986.

259. А.И.Желябов
Эскиз статуи для памятника в Ленинграде
Гипс тонированный. В. 0,36.

260. А.И.Желябов
Эскиз портрета для памятника в Ленинграде
Пластилин, гипс. В. 0,28.

261. А.И.Желябов
Эскиз статуи для памятника в Ленинграде

69 Проект памятника А.И.Желябову для Ленинграда. 1932



Гипс тонированный. В. 0,61
Выставка:
персональная 1978.

262. А.И.Желябов
Модель статуи для памятника в Ленинграде *
Глина, гипс. В. 4,00
Фрагмент статуи (голова — в. 0,90) — ГРМ.
Выставка:
персональная 1986.

263. Рабы
Эскизы четырех статуй рабочих и крестьян для памятника А.И.Желябову
Гипс. Гипс тонированный. В. 0,24. ГТГ; частное собрание, Москва. Бронза — ГТГ, ГРМ. Таганрогский художественный музей
Выставки:
персональная 1978; персональная 1986.

264. Раб (Рабочий, разрывающий цепи)
Гипс тонированный. В. 2,20 (частично разрушен)
«Абрамцево». Бронза * (пропала, судя по сохранившейся переписке после персональной выставки 1958, будучи от-

70. Раб. 1932–1933. Эскиз к проекту памятника А.И.Желябову



правленной в ЦПКиО им. Горького, Москва). Фрагмент (голова). Гипс. В. 0,44. ГРМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1977 (№ 44); персональная 1978; персональная 1986.

265. Раб (Крестьянин, разрывающий цепи)
Гипс тонированный. В. 2,50
Бронза * (пропала, судя по сохранившейся переписке, после персональной выставки 1958, будучи отправленной в ЦПКиО им. Горького, Москва). Фрагмент (голова). Гипс. В. 0,50. ГРМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

266. Раб (Крестьянин, разрывающий цепи)
Гипс тонированный. В. 2,43

Выставка:
персональная 1978.

267. Раб (Рабочий, разрывающий цепи)
Гипс тонированный. В. 2,40
Первые экземпляры 4-х скульптур (№ 264—267, гипс) перед Великой Отечественной войной находились в литейиой мастерской К.Миглиника (Ленинград), о чем свидетельствует запись в архивных документах
Выставка:
персональная 1978.

268—273. Рельефы памятника А.И.Желябову *
Гипс. 1,00×1,50 (каждый)
Сохранились архивные фотографии.
Убийство Александра II. Надпись: *1 марта 1881 г.*
(было три варианта рельефа).
Взрыв Зимнего дворца. Надпись: *5 февраля 1880 г.*
Подпольная типография.
А.И.Желябов ведет кружок.
Военный кружок.
Динамитная мастерская.

274. Портретные рельефы памятника А.И.Желябову *
Гипс
Сохранились архивные записи.

275. Портрет В.Н.Фигнер *
Барельеф. Гипс тонированный. 1 н. в.
Принадлежал Ленинградскому Обществу политкаторжан. Сохранилась архивная запись.

276. В.И.Ленин
Проект памятника-маяка в Ленинградском порту *. Гипс
Сохранились архивные записи.

277. Женская полуфигура
Гипс. В. 1,80. Модель — Л.Н.Королева.

278. Эра *. Голова собаки
Гипс тонированный. В. 0,25.

279. Лежащая собака. Этюд
Глина. В. 0,05
Частное собрание, Москва.

280. Девочка-сирота (Девочка из Барятина)
Статуя. Гипс. В. 1,62.

281. Девочка-сирота (Девочка из Барятина)
Статуя. Дерево. В. 1,75 (не закончена)
Выставка:
персональная 1977 (№ 55).

282. Кисть руки. Этюд
Гипс. В. 0,08; дл. 0,45.

1935

283. Портрет Ромена Роллана. Этюд
Голова. Пластилин. Гипс. В. 0,25
Бронза — ГТГ, «Абрамцево», Музей А.М.Горького в Москве.

284. Портрет А.М.Горького. Этюд
Голова. Глина. В. 0,20. Частное собрание, Москва.
Гипс — частное собрание, Москва; бронза — МК РСФСР.

285. Портрет П.А.Кропоткина
Эскиз. Бюст. Глина. В. 0,20
Частное собрание, Москва.

71. Портрет А.М.Горького. 1935. Этюд



286. Портрет П.А.Кропоткина
Бюст. Гипс. В. 0,87. МК РСФСР (для ГРМ). Бронза - - ГИМ
Выставки:
персональная 1977 (№ 42); персональная 1978.

287. Сидящая женская фигура
Гипс. В. 0,43
Изображена Г.Т.Никольская.

288. Женская полуфигура
Дерево. В. 1,18
Подпись: *Б.Королев 1935* (по гипсовой модели № 277). ГТГ
Выставки:
юбилейная; персональная 1977 (№ 45); персональная 1978.

289. В забое *
Рельеф для станции московского метро «Кировская»

Гипс. Дерево
Сохранились архивные фотографии и первоначальные эскизы рельефа (0,13×0,30).

290. Строители *
Рельеф для станции московского метро «Кировская»
Гипс. Дерево
Сохранились архивные фотографии и первоначальные эскизы рельефа (0,13×0,30).

291. Женщина с веслом *
Гипс. 1 и. в.
Сохранились архивные фотографии

1936

292. В.И.Ленин *
Статуя для памятника в Ташкенте. Гипс. В. 6,00
Второй экземпляр был на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в 1939.

293. Памятник В. И. Ленину в Ташкенте
Бронза, лабрадор, гранит, порфир, мрамор. В. 17,00 (с пьедесталом). В композицию памятника включены три рельефа (1,50×4,00) с текстами: *В.И.Ленин у Финляндского вокзала*; *Парад Красной Армии*; *Демонстрация трудящихся на Красной площади*. В настоящее время статуя установлена в г. Ургенче Хорезмской области; пьедестал — в Самарканде (с водруженной на него статуей работы М.Г.Манизера).

294. Рабочий и колхозница
Композиция для павильона СССР в Париже
Эскиз. Гипс. В. 0,19 (полуразрушена)
Первый вариант.

295. Рабочий и колхозница
Композиция для павильона СССР в Париже
Эскиз. Гипс. В. 0,63 (полуразрушена)
Первый вариант.

296. Рабочий и колхозница
Композиция для павильона СССР в Париже
Эскиз. Гипс. В. 0,80 (полуразрушена)
Второй вариант
Выставка:
Закрытый конкурс проектов скульптурной группы для павильона СССР в Париже. М., 1936.

1937

297. В.И.Ленин * (оратор)
Бюст. Мрамор. В. 0,60 (по гипсовой модели № 199)
Скульптура была выполнена для Генштаба.

298. А.М.Горький
Эскиз статуи. Гипс тонированный. В. 0,27
Музей А.М.Горького в Москве.

299. А.С.Пушкин *
Бюст. Глина. В. 1,00.
Сохранилась архивная фотография.

300. А.С.Пушкин
Голова. Гипс тонированный. В. 0,65. МК РСФСР (для ГРМ).

301. Женская фигура
Дерево (из двух частей). В. 1,54 (не закончена)
Выставка:
персональная 1977 (№ 56).

302. А.С.Пушкин (идущий)
Эскиз статуи. Первый вариант. Гипс. В. 0,48. ГРМ; Музей А.С.Пушкина, Москва. Бронза — ГРМ, «Абрамцево», Музей А.С.Пушкина в Москве. Сохранились карандашные эскизы
Выставки:
Пушкинская, 1937; проектов памятника Пушкину, 1937; персональная 1977 (№ 48); персональная 1978.

303. А.С.Пушкин (остановившийся)
Эскиз статуи. Второй вариант. Гипс. В. 0,37. ГРМ; Музей А.С.Пушкина, Москва. Сохранились карандашные эскизы
Выставки:
Пушкинская, 1937; проектов памятника Пушкину, 1937; персональная 1977 (№ 49); персональная 1978.

304. А.С.Пушкин * (с книгой)
Эскиз статуи. Третий вариант. Гипс тонированный
Выставки:
проектов памятника Пушкину, 1937; персональная 1986.

305. Проект памятника А.С.Пушкину для Ленинграда (для стрелки Васильевского острова)
Гипс тонированный. В. 1,09 (с постаментом)
Музей городской скульптуры, Ленинград
Выставки:
Пушкинская, 1937; проектов памятника Пушкину, 1937.

306. Проект памятника А.С.Пушкину для Ленинграда (для стрелки Васильевского острова)
Гипс тонированный. В. 0,87 (с постаментом)
Музей городской скульптуры, Ленинград
Выставки:
Пушкинская, 1937; проектов памятника Пушкину, 1937.

307. А.С.Пушкин
Маска. Глина тонированная. В. 0,30.

308. А.С.Пушкин
Статуя. Гипс тонированный. В. 3,02
Второй экземпляр принадлежал Всесоюзному музею А.С.Пушкина. Голова статуи. Гипс. В. 0,53. ГРМ
Выставки:
Пушкинская, 1937; персональная 1978; персональная 1986.

309. Проект памятника Г.К.Орджоникидзе *
Гипс тонированный. В. 1,00
Сохранились фрагменты аналогичного экземпляра
Выставки:
конкурсных проектов памятников С. М. Кирову, Ф.Э.Дзержинскому, Г.К.Орджоникидзе, В.В.Куйбышеву. М., 1940.

310. Н.В.Гоголь
Эскиз статуи для памятника в Москве
Гипс. В. 0,43. ГРМ, ГТГ. Бронза — ГТГ
Выставки:
персональная 1977 (№ 50); персональная 1978; персональная 1986.

311. Портрет А.М.Горького *
Эскиз. Голова. Глина. 1 н. в.
Сохранились архивные фотографии.

312. Портрет А.М.Горького *
Эскиз. Маска. Глина. 1 н. в.
Сохранились архивные фотографии.

72. Памятник А.М.Горькому у ЦПКиО им. Горького в Москве. 1937



313. Портрет А.М.Горького
Гипс тонированный. В. 0,53
ГРМ, Музей А.М.Горького в Москве.

314. Портрет А.М.Горького
Эскиз. Бюст. Гипс. В. 0,52 (2 экземпляра).

315. А.М.Горький
Эскиз памятника для ЦПКиО в Москве
Гипс тонированный. В. 0,68. Музей А.М.Горького, Москва
Выставки:
проектов памятника А.М.Горькому, 1939; персональная 1977 (№ 51); персональная 1978.

316. Памятник А.М.Горькому у ЦПКиО в Москве *
Гипс тонированный. В. 4,00. Фрагмент (голова — В. 0,53) ГРМ
В 1939 его должны были отлить из бронзы и, видимо, тогда сняли для этой цели. Отлит не был.
Выставка:
персональная 1986.

317. Проект памятника А.М.Горькому для Москвы
(Манежная площадь, ныне площадь 50-летия Октября)
Гипс тонированный. В. 0,64
Горьковский художественный музей.

318. Проект памятника А.М.Горькому для Москвы
Эскиз. Гипс тонированный. В. 0,48.

319. Проект памятника А.М.Горькому для Москвы *
Эскиз. Гипс тонированный.

320. Проект памятника А.М.Горькому для г. Горького
Эскиз. Гипс тонированный. В. 0,69
Выставки:
проектов памятника А.М.Горькому, 1939; персональная 1978.

321. А.М.Горький
Эскиз портрета для памятника в г. Горьком
Гипс тонированный. В. 0,66.

322. Проект памятника А.М.Горькому для г. Горького
Эскиз. Гипс тонированный. В. 0,56.

323. Проект памятника А.М.Горькому для г. Горького
Эскиз. Гипс тонированный. В. 0,49
Бронза — Музей А.М.Горького, Москва.

324. Проект памятника А.М.Горькому для г. Горького
Эскиз. Гипс. В. 0,52.

325. Проект памятника А.М.Горькому для г. Горького *
Гипс тонированный. В. 1,00.

1938

326. Проект скульптурного оформления Нового Москворецкого моста *
(архитектор Н.Я.Колли)
Гипс тонированный, дерево
Сохранились архивные фотографии.

327. Женская фигура с драпировкой
Гипс тонированный. В. 0,30
ГРМ; частное собрание, Москва. Бронза — ГТГ; Таганрогский художественный музей.
Выставка:
персональная 1986 (дата 1914—1915 спорна)

328. Скульптурное оформление главного Центрального стадиона
в Измайлове (архитектор Н.Я.Колли)
Проект *. Гипс тонированный, дерево. В. 1,00
Сохранились эскизы статуй: Инженер (В. 0,22); Тамара Ханум (В. 0,22); Футболист (В. 0,13); Акробаты (В. 0,16); Дискобол (В. 0,13); Бегуны (В. 0,15); Боксер (В. 0,16); а также рельефы: танцующие (0,10×0,44; 0,10×44) и другие.

329. Физкультурник с флажком
Эскиз статуи для Центрального стадиона в Измайлове
Гипс. В. 0,54. Бронза. Подпись литейщика: *Миглиник.*
«Абрамцево».

330. Физкультурница с флажком
Эскиз статуи для Центрального стадиона в Измайлове
Гипс. В. 0,53. Бронза. Подпись литейщика: *Миглиник.*
«Абрамцево».

331. Тамара Ханум
Эскиз статуи для стадиона в Измайлове
Пластилин. В. 0,49 (поврежден).

332. Проект памятника Н.В.Гоголю *
Гипс тонированный. В. 1,00
Сохранились фрагменты и архивные фотографии.
333. Н.В.Гоголь
Эскиз статуи для памятника
Гипс тонированный. В. 0,39. Бронза — ГРМ
Выставки:
персональная 1978; персональная 1986.
334. Остап
Эскиз к проекту памятника Н.В.Гоголю
Гипс тонированный. В. 0,34. ГТГ
Выставка:
персональная 1978.
335. Проект памятника В.И.Чапаеву
Эскиз. Гипс тонированный. В. 0,35
336. Проект памятника В.И.Чапаеву
Эскиз. Пластилин. Гипс тонированиый. В. 0,32.
337. Проект памятника В.И.Чапаеву
Гипс тонированный. В. 0,60. ЦМР СССР
Выставки:
проектов памятника В.И.Чапаеву, 1939; персональная 1978.

1939

338. Портрет А.М.Горького
Эскиз для памятника. Гипс тонированный. В. 0,53. ГРМ.
339. Портрет А.М.Горького
Эскиз для памятника. Гипс тонированиый. В. 0,67
Выставки:
персональная 1977 (№ 52); персональная 1978.
340. Физкультурник
Модель статуи для Центрального стадиона в Измайлове
Гипс. В. 1,20 (повреждена). По эскизу № 328.
341. Физкультурница
Модель статуи для Центрального стадиона в Измайлове
Гипс. В. 1,17 (повреждена). По эскизу № 329.
342. Физкультурник *
Статуя для Центрального стадиона в Измайлове
Гипс тонированный. В. 6,00
Сохранились фотографии в архиве скульптора.
343. Физкультурница *
Статуя для Центрального стадиона в Измайлове
Гипс тонированный. В. 6,00
Сохранились фотографии в архиве скульптора.
344. Проект памятника В.В.Маяковскому для Москвы *
Гипс тонированный. В. 1,00
Сохранились архивные фотографии

1940

345. А.С.Пушкин
Голова. Мрамор. В. 0,56. ГТГ
Выполнена по глиняной маске (№ 306)
Выставки:
скульптуры МОССХ, 1940; Всесоюзная, 1946; юбилейная; персональная 1978.
346. Русская женщина
Обнаженная полуфигура. Дерево. В. 1,00. ГРМ

Выставка:
юбилейная.

347. А.С.Пушкин
Голова. Дерево. В. 0,57
«Абрамцево». В 1960-е годы выполнен гипсовый слепок (Музей А.С.Пушкина, Москва). Бронза — МК РСФСР
Выставки:
персональная 1977 (№ 47); персональная 1978.

348. Автопортрет
Дерево. В. 0,50 (по модели № 206)
«Абрамцево».

349. Проект памятника П.И.Чайковскому
Эскиз. Гипс. В. 0,57
Дом-музей П.И.Чайковского, Клин
Выставки:
проектов памятника П.И.Чайковскому, 1941; персональная 1978.

350. Женская фигура *. Этюд
Глина. В. 1,00
Сохранились архивные фотографии.

351. Портрет жены *
Бюст. Глина. 1 н. в.
Сохранились архивные фотографии.

352. Женская фигура (с поднятыми руками) *
Глина. В. 1,00
Сохранились архивные фотографии.

353. Женская фигура (с поднятой правой рукой) *
Глина. В. 1,00
Сохранились архивные фотографии.

1941

354. И.В.Сталин
Голова. Глина. В. 0,60.

355. В.И.Ленин
Барельеф. Гипс тонированный. 0,25×0,16
Выполнен для тиражирования Худфондом СССР.

356. Портрет Героя Советского Союза летчика С.И.Здоровцева
Рельеф. Эскиз. Гипс. 0,36×0,27.

357. Летчик С.И.Здоровцев *
Рельеф. Гипс тонированный. 1,5 н. в.
Выполнен для Росскульптора.

1942

358. К.Е.Ворошилов *
Бюст. Гипс тонированный. 1,25 н. в.
Ранее находился в Росскульпторе.

359. С.К.Тимошенко
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,63.

360. Лейтенант Шаров
Этюд к портрету. Гипс. В. 0,42.

361. Лейтенант Шаров
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,67
Выставки:
юбилейная; персональная 1978.

362. Лейтенант Шаров *
Бюст. Сохранились архивные фотографии.

73. Портрет А.В.Неждановой. 1943



363. За Родину *
Группа. Гипс тонированный. В. 0,70.

364. Раб
Голова. Мрамор. В. 0,53. ГРМ
Выполнена по гипсовой модели (№ 264)
Выставки:
юбилейная (вне каталога); персональная 1978; персональная 1986.

365. Раб
Голова. Мрамор. В. 0,52. ГРМ
Выполнена по гипсовой модели (№ 265)
Выставка:
юбилейная (вне каталога); персональная 1986.

74. Идущий. 1943



1943

366. Партизанка *
Бюст. Гипс тонированный. 1,25 н. в.
Ранее находился в Росскульпторе.

367. Н.С.Голованов
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,54.

368. В.К.Бялыницкий-Бируля
Бюст. Гипс. В. 0,76. ГХМ БССР; ГРМ; ГТГ
Выставки:
юбилейная; персональная 1978.

369. Д.С.Моор
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,40. ГРМ
Выставка:
персональная 1978.

370. А.В.Нежданова
Голова (первый вариант). Гипс тонированный. В. 0,49.
Бронза — «Абрамцево».

371. Идущий
Статуэтка. Гипс тонированный. В. 0,26
Подпись: *Б.Кор. 1943.* Бронза — ГТГ; «Абрамцево».
1944

372. М.Я.Мудров
Бюст (первый вариант). Гипс. В. 0,72.

373. М.Я.Мудров
Бюст (второй вариант). Гипс. В. 0,72
Первый медицинский институт, Москва.

374. М.Я.Мудров
Мрамор. В. 0,75 (выполнен по гипсу № 373)
Музей Военно-медицинской академии им. С.М.Кирова, Ленинград.

375. Н.В.Склифосовский
Бюст. Гипс. В. 0,70.

376. Н.В.Склифосовский
Бюст. Гипс. В. 0,69.

377. Н.В.Склифосовский
Мрамор. В. 0,70
Музей Военно-медицинской академии им. С.М.Кирова, Ленинград.

378. Женский портрет
Голова. Гипс. В. 0,53
Подпись (на воротничке): *Б.Королев. 1944.*
1945

379. Портрет Героя Советского Союза Гули Королевой *
Эскиз. Гипс
Сохранились архивные фотографии.

380. Проект памятника Победы *
Гипс тонированный. В. 1,40. Гипс тонированный. В. 1,50
Ранее был в Комитете по делам искусств при Совнаркоме СССР. Сохранились поврежденные детали: женская фигура с мечом (0,32; 0,47)
Выставка:
Всесоюзная, 1946 (диплом Всекохудожника).

381. Портрет академика А.Н.Фрумкина
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,66
Выставки:
юбилейная; персональная 1978.

382. Н.С.Клеменкова
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,48. Бронза — ГТГ
Сохранились карандашные наброски
Выставка:
юбилейная.

383. А.А.Андреев
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,76
Второй экземпляр принадлежал Худфонду СССР.

384. М.Ю.Лермонтов
Эскиз статуи. Глина. В. 0,33
Сохранились карандашные эскизы.

385. М.Ю.Лермонтов
Эскиз статуи. Гипс тонированный. В. 0,38 (2 экземпляра).
Один экземпляр — МК РСФСР для Пятигорска

75. Портрет И.Н.Анисимова. 1947



386. М.Ю.Лермонтов
Эскиз статуи. Глина. В. 0,28.
387. М.Ю.Лермонтов
Эскиз фигуры (в бурке, с книгой в руке). Гипс. В. 0,95
Сохранились карандашные эскизы.
388. М.Ю.Лермонтов
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,38. ГРМ.
389. М.Ю.Лермонтов
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,76. ГТГ

1946

390. Портрет жены
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,47.
391. Советская женщина
Бюст. Гипс. В. 0,57.

392. Советская женщина
Бюст. Мрамор. В. 0,60
МК СССР (для ГХМ БССР).
393. Проект памятника М.И.Кутузову для Смоленска
Эскиз. Гипс. В. 0,58.
394. Проект памятника М.И.Кутузову для Смоленска *
Гипс тонированный. В. 1,00.

1947

395. Проект памятника Юрию Долгорукому
Эскиз. Глина. В. 0,37.
396. М.И.Кутузов
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,95.
397. М.И.Кутузов
Голова. Гипс тонированный. В. 0,40.
398. Проект памятника Г.К.Орджоникидзе
Модель статуи. Гипс тонированный. В. 0,80. МК РСФСР (для ГРМ)
Выставки:
посвященная десятилетию со дня смерти Г.К.Орджоникидзе; персональная 1978.
399. Проект памятника Г.К.Орджоникидзе *
Гипс тонированный
Сохранились архивные фотографии и фрагменты композиции (голова — в. 0,13; три группы — в. 0,25).
400. Л.Н.Толстой
Бюст *. Гипс тонированный. 1,25 н. в.
401. Портрет И.И.Анисимова
Гипс тонированный. В. 0,50. Бронза — ГТГ
Выставка: юбилейная
402. Проект памятника П.И.Чайковскому
Гипс тонированный. В. 0,55. ГРМ; МК РСФСР для Дома-музея П.И.Чайковского в Клину
Выставки:
юбилейная, персональная 1977 (№ 58); персональная 1978.

1948

403. А.Н.Ефимов
Бюст *. Гипс. 2 н. в.
404. Памятник-бюст А.Н.Ефимову
Бронза, гранит. В. 4,20 (с пьедесталом)
Миллерово (Донбасс).
405. В.И.Ленин
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,38
Выполнен для тиражирования.
406. Проект памятника Гуле Королевой
Эскиз. Гипс тонированный. В. 0,52
На постаменте — рельефы и тексты: *Гуля — спортсменка; Гуля — киноартистка; Гуля ведет в бой солдат*
Выставка:
юбилейная.
407. И.В.Мичурин
Сидящая фигура. Гипс тонированный. В. 0,93.
408. И.В.Мичурин *
Сидящая фигура. Гипс тонированный. В. 1,20. Гипс тонированный. В. 1,30
Были на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1948—1951).

1949

409. Гуля Королева
Бюст *. Гипс тонированный. 1,25 н. в.
Был в школе им. Гули Королевой, Москва
Выставка:
юбилейная.

410. В.В.Маяковский
Бюст *. Гипс тонированный. 1,25 н. в.
Сохранились архивные фотографии.

411. Н.В.Гоголь
Эскиз статуи для памятника. Гипс тонированный. В. 0,41. ГРМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1978; персональная 1986.

1950—1951

412. Проект памятника А.В.Суворову для Москвы (первый вариант)
Пластилин, дерево. В. 0,34.

413. Проект памятника А.В.Суворову для Москвы (второй вариант)
Гипс тонированный. В. 0,44.

414. А.В.Суворов
Полуфигура *. Гипс тонированный. 1,25 н. в.

415. Проект надгробия А.В.Неждановой *
Гипс
Сохранились карандашные эскизы и записи.

416. Портрет А.В.Неждановой
Маска. Гипс тонированный. В. 0,51
Вариант портрета, выполненный для надгробия.

417. Портрет В.В.Маяковского
Рельеф. Эскиз. Гипс. 0,25×0,21.

418. Портрет В.В.Маяковского
Рельеф. Гипс тонированный. 1,07×0,89
Выставка:
персональная 1978.

419. В.В.Маяковский
Эскиз статуи *. Гипс
Сохранились архивные фотографии.

420. В.В.Маяковский
Статуя *. Гипс. 1,25 н. в.
Сохранились архивные фотографии и карандашные эскизы.

421. Максим Горький
Полуфигура *. Гипс тонированный. 1,25 н. в.

422. Федор Шаляпин *
Гипс тонированный. 1,25 н. в.

423. В.И.Ленин
Памятник-бюст *. Бетон тонированный. 2 н. в.
Стоял во дворе дома, где жил скульптор (Москва, улица Кирова, 21).

1952

424. Бетховен
Голова. Мрамор. В. 0,68. ГТГ
Повторение работы 1910 года (№ 17)
Выставка:
персональная 1978 (датирован — 1913).

425. А.С.Пушкин
Бюст *. Гипс тонированный. 2 н. в.

1953—1955

426. Девушка с веслом *
Гипс тонированный. В. 2,20.

427. Портрет О.Б.Лепешинской
Полуфигура. Гипс тонированный. В. 0,72. Мрамор
Был в мемориальном музее О.Б.Лепешинской в Куйбышеве.

428. Портрет С.В.Юшкова
Гипс, бетон тонированный. В. 0,49
Портрет выполнен для надгробия.

429. Портрет Б.А.Петрова
Бюст *. Гипс тонированный. 1,25 н. в. Был в семье Б.А.Петрова
Сохранились архивные фотографии.

430. Портрет С.А.Кочаряна
Маска. Гипс тонированный. В. 0,55
Красноярская картинная галерея.

431. Портрет М.М.Тарасова
Маска. Гипс тонированный. В. 0,33
Бюст. Гипс тонированный. В. 1,12.

432. Физкультурник
Статуя *. Гипс тонированный. В. 2,20
Выполнен для Худфонда СССР.

433. М.Ю.Лермонтов
Бюст *. Бронза. В. 0,65.

434. Эдуард Зюсс
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,71.

435. Эдуард Зюсс
Бюст. Мрамор. В. 0,80
Музей землеведения МГУ.

1956—1957

436. Проект надгробия В.Д.Бонч-Бруевича (первый вариант)
Гипс тонированный. В. 0,24.

437. Проект надгробия В.Д.Бонч-Бруевича (второй вариант)
Гипс тонированный. В. 0,40.

438. Надгробие В.Д.Бонч-Бруевича
Мрамор. В. 3,00
Новодевичье кладбище, Москва.

439. М.Ю.Лермонтов
Эскиз статуи. Гипс тонированный. В. 0,67
Музей М.Ю.Лермонтова, Пятигорск
Выставка:
персональная 1978.

440. М.Ю.Лермонтов
Статуя *. Гипс тонированный. 2 н. в.

441. М.Ю.Лермонтов
Бюст *. Мрамор. 2 н. в. (выполнен по гипсовому фрагменту № 439)
Сохранились архивные фотографии
Выставка: юбилейная.

442. В.Д.Бонч-Бруевич
Мемориальная доска. Гипс тонированный. 0,75×0,47
Бронза, мрамор — на доме, где жил В.Д.Бонч-Бруевич (Москва, улица Н.А.Семашко, 5).

443. Рабочий
Бюст. Бронза. В. 0,52. Повторение работы 1910 (№ 16)
«Абрамцево»

Выставки:
юбилейная; персональная 1977 (№ 57).

1958

444. Ромен Роллан
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,50. ГРМ
Выставки:
юбилейная; персональная 1978.

445. Р.Роллан и М.Горький
Эскиз композиции. Гипс тонированный. В. 0,32
Бронза — Музей А.М.Горького, Москва
Сохранились карандашные эскизы.

1958—1962

446. Ромен Роллан и Максим Горький *
Группа. Гипс тонированный. В. 3,00
Был в Доме культуры г. Раменского Московской области.

447. Ромен Роллан
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,70 (фрагмент № 446). ГТГ

448. А.М.Горький
Бюст. Гипс тонированный. В. 0,65 (фрагмент № 446). Музей А.М.Горького, Москва

449. Проект памятника панфиловцам для Дубосекова *
Гипс тонированный
Сохранились карандашные эскизы, чертежи и фрагменты многофигурных композиций (В. 0,32; 0,19; 0,12; 0,44).

450. Проект памятника «Освобожденному труду» *
Гипс
Сохранились записи и карандашные эскизы.

Приложение

Выставки, в которых участвовал Б.Д.Королев

Библиография

Список иллюстраций

Именной указатель

Выставки, в которых участвовал Б.Д.Королев*

1958 Выставка произведений художников И.Г.Антропова, Б.Д.Королева, В.Ф.Штраниха
Живопись. Скульптура. 50 лет творческой деятельности
Москва [юбилейная]

1977 Выставка работ скульптора Б.Д.Королева (к 90-летию со дня рождения)
Музей-усадьба «Абрамцево» (Московская область)
[персональная 1977]

1978 Выставка скульптуры Б.Д.Королева
Москва [персональная 1978]

1986 Выставка скульптуры Б.Д.Королева
Ленинград, ГРМ, [персональная 1986]

1919 Выставка проектов первого конкурса, организованного Моссоветом, на памятник К.Марксу на Ходынском поле в Москве

1920 Второй закрытый конкурс на памятник К.Марксу
Москва
Выставка конкурсных проектов на памятник «Освобожденному труду» для Москвы
Москва
19 выставка ВЦВБ отдела ИЗО Наркомпроса. Работы коллектива живописно-скульптурно-архитектурного синтеза 1919—1920 гг.
Москва
1 Государственная выставка искусства и науки
Казань

1921 Выставка произведений живописи, скульптуры и архитектуры «Мир искусства»
Москва [Мир искусства, 1921]

1922 Выставка произведений художников «Мир искусства»
Москва [Мир искусства, 1922]
Первая русская художественная выставка
Берлин

1923 Выставка картин. Грабарь И.Э., Древин А.Д., Кончаловский П.П., Королев Б.Д., Куприн А.В., Лентулов А.В., Машков И.И., Осмеркин А.А., Удальцова Н.А., Фальк Р.Р., Федоров Г.В.
Москва [картин, 1923]

1924 Выставка картин, организованная Российским обществом Красного Креста
Москва [РОКК, 1924]
XIV Международная выставка искусств
Венеция [XIV Биеннале]

* Приводятся персональные выставки Б.Д.Королева и перечень выставок, на которых скульптор участвовал при жизни. В квадратных скобках — сокращения, принятые в каталоге работ Б.Д. Королева (с. 242—308).

1925 Выставка художественных произведений живописцев и скульпторов общества «Московские живописцы»
Москва [Московские живописцы, 1925]
Первая государственная передвижная выставка картин
Москва, Саратов, Царицын, Казань, Н.-Новгород
[1-я передвижная, 1925]

1926 Государственная художественная выставка современной скульптуры
Москва [скульптуры, 1926]
Выставка «Русская революция в произведениях изобразительного искусства»
Москва
Выставка конкурсных проектов на памятник Н.Бауману для Москвы
Москва
Восьмая выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР»
Москва [Восьмая АХРР, 1926]

1927 2-я выставка скульптуры Общества русских скульпторов (ОРС)
Москва [2-я ОРС]
Выставка к десятилетнему юбилею Октябрьской революции в Наркомпросе
Москва
Международная выставка художественной промышленности и декоративных искусств
Монце-Милан

1928 Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции
Москва [Художественная к десятилетнему юбилею, 1928]
X выставка АХРР, посвященная десятилетию Рабоче-Крестьянской Армии
Москва [Десятая АХРР, 1928]
Выставка приобретений Государственной Комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1927—1928 гг.
Москва
XVI Международная выставка искусств
Венеция [XVI Биеннале]

1929 II Выставка картин и скульптуры Общества московских художников ОМХ
Москва [ОМХ, 1929]
Выставка живописи, рисунка, кино-фото, полиграфии и скульптуры на тему «Жизнь и быт детей Советского Союза»
Москва [Жизнь и быт детей, 1929]
Художественно-кустарная выставка СССР (выставка-базар)
Нью-Йорк, Филадельфия, Бостон, Детройт [США, 1929]

1930 Выставка приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1928—1929 гг.
Москва
Современное русское искусство
Вена [Вена, 1930]
Выставка советского искусства
Берлин [Берлин, 1930]

1930—1931 Социалистическое строительство в советском искусстве
Москва [Социалистическое строительство, 1931]
XVII Международная выставка искусств
Венеция

1931 Выставка советского изобразительного искусства
Цюрих, Берн, Женева, Базель, С.-Галлен
4-я выставка скульптуры Общества русских скульпторов ОРС
Москва [4-я ОРС]

1932 Юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет»
Ленинград

1933 «Художники РСФСР за XV лет» (1917—1932)
Москва
«Художники РСФСР за XV лет» (1917—1932). Скульптура
Москва
Международная выставка «Женщины и дети»
Токио
Выставка конкурсных проектов на памятник-маяк В.И.Ленину в Ленинградском порту

1934 Выставка графического искусства СССР
Кошицы, Прага, Ольмюнц, Цюрих
Выставка советской графики
Хельсинки, Таллинн, Тарту, Стокгольм, Гетеборг

1936 Выставка картин и скульптуры Ново-Абрамцевского творческого коллектива художников
Хотьково (Московской области)
Закрытый конкурс проектов скульптурной группы для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже

1937 Всесоюзная Пушкинская выставка
Москва [Пушкинская, 1937]
Международная выставка «Искусство и техника в современной жизни»
Париж [Парижская, 1937]. Награжден Почетным дипломом
Выставка проектов памятника А.С.Пушкину для Ленинграда
Москва [проектов памятника А.С.Пушкину, 1937]

1939 Выставка проектов памятника В.И.Чапаеву
Москва
Выставка проектов памятника А.М.Горькому
Москва [проектов памятника А.М.Горькому, 1939]

1940 Выставка скульптуры Московского Союза советских художников
Москва [скульптуры МОССХ, 1940]

1941 Выставка лучших произведений советских художников
Москва [лучших произведений, 1941]
Выставка эскизных проектов памятника П.И.Чайковскому для Москвы
Москва

1943 Всесоюзная художественная выставка «Героический фронт и тыл»
Москва

1946 Всесоюзная художественная выставка
Москва [Всесоюзная, 1946]

1947 Выставка, посвященная десятилетию со дня смерти Г.К.Орджоникидзе
Москва
Весенняя выставка произведений московских живописцев и скульпторов
Москва
Всесоюзная художественная выставка 1947 года
Москва
Московская областная художественная выставка, посвященная 30-летию Советской власти
Москва

1955 «50 лет первой русской революции»
Москва

1958 Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции
Москва

Библиография

Статьи, заметки, выступления Б.Д.Королева

Монументальное строительство и революция. —
Известия Саратовского Совета.., 1925, 23 декабря
Мое «столкновение» с Лениным. —
Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников
М.—Л., 1928, с. 90—92
Против ученичества и мнимого «объективизма». —
Бригада художников, 1932, № 4—5 (апрель—май)
Анкета о художественной академии
В бронзе и камне. —
Советское искусство, 1932, 4 ноября
История, гранит и бронза. —
Советское искусство, 1933, 30 марта
Линия высокого мастерства. Контуры нарождающегося стиля. —
Советское искусство, 1933, 8 июля
Творческая трибуна.
О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем. —
Архитектура СССР, 1933, № 2, с. 32, 33
В.И.Ленин в скульптуре.—
Огонек, 1936, № 2—3, с. 2
Скульптор Королев о памятнике Горькому. —
Рабочая Москва, 1936, 9 июля
Вдохновляющие темы. —
Строительная газета, 1939, 30 июня
Скульптура Дворца Советов
Группы и барельефы. —
Архитектура СССР, 1939 № 6
Скульптуры Дворца Советов. Доклад. —
Бюллетень V пленума правления Союза советских архитекторов
Москва, 1939, 4 июля
Скульптура в зодчестве. —
Строительная газета, 1940, 6 января
Скульптура на Сельхозвыставке. —
Вечерняя Москва, 1939, 29 июня
Выступление в прениях на Научной конференции Академии художеств
СССР 28—30 мая 1952 г. —
В сб.: Вопросы развития советской скульптуры
М., 1953, с. 115—119
Страницы из воспоминаний. —
Вопросы изобразительного искусства. Вып. 5. М., 1961, с. 26—27
Этот же текст опубликован в сб.: Встречи художников
с В.И.Лениным
Л., 1976, с. 112—113
Лепка с живой модели
[Из Учебного пособия]. Публикация О.В.Яхонта. —
Художник, 1976, № 9
Лепка рельефа
[Из Учебного пособия]. Публикация О.В.Яхонта. —
Художник, 1977, № 1

Из литературного наследия Б.Д.Королева (1885—1963)
К 100-летию со дня рождения скульптора
Публикация Н.Фоминой, О.Яхонта. —
Искусство, 1985, № 8
Из воспоминаний скульптора Б.Д.Королева о революции 1905 года
Публикация Н.Фоминой, О.Яхонта. —
Искусство, 1985, № 10

Литература о Б.Д.Королеве

Объявление комиссии по постройке памятника Борцам революции о назначении общегородского воскресника. —
Известия Саратовского Совета рабочих и кр.-арм. депутатов, Губисполкома, Губкома РКП, Губпрофсовета и Оргбюро Нижне-Волжской области, 1924, 4 июля

Бедринцев В.
О памятнике Борцам революции. —
Известия Саратовского Совета.., 1924, 4 июля

Объявление комиссии по постройке памятника Борцам революции на городском собрании членов профсоюзов (с докладом Б.Д.Королева). —
Известия Саратовского Совета.., 1924, 25 июля

Бедринцев В.
Проект памятника Борцам революции готов! —
Известия Саратовского Совета.., 1924, 25 июля

Бедринцев В.
Памятник Борцам революции. —
Известия Саратовского Совета.., 1924, 26 июля

Нович.
Городская конференция о постройке памятника на площади Революции 1905 года. —
Известия Саратовского Совета.., 1924, 2 августа

Сообщение об утверждении проекта памятника Саратовским городским Советом. —
Известия Саратовского Совета.., 1924, 6 августа

Бедринцев В.
К постройке памятника Борцам революции. —
Известия Саратовского Совета.., 1924, 10 сентября

Дальний Степан
О памятнике Борцам революции. —
Известия Саратовского Совета.., 1924, 23 сентября

Материалы к постройке памятника Борцам революции в г. Саратове на «Площади Октября 1905 г.» (бывш. Институтской)
Издание комиссии по постройке памятника Борцам революции, Саратов, 1924

Сидоров А.А.
Памятник Борцам революции скульптора Б.Д.Королева.—
Прожектор, 1924, № 23

Городецкий Сергей.
Скульптура и революция. —
Памятник Борцам революции в г. Саратове (Беседы со скульптором Б.Королевым). —
Борис Королев. (Биографические сведения). —
Искусство трудящимся, 1924, № 2, 9—14 декабря

Бедринцев В.
Памятник Борцам революции строится успешно. —
Известия Саратовского Совета.., 1925, 30 апреля

Геслер Мих.
Памятник Борцам революции. —
Правда, 1925, 19 декабря
Сегодня трудящиеся г. Саратова празднуют открытие памятника Борцам революции. —
Известия Саратовского Совета.., 1925, 20 декабря
Х[войник] *Игн.*
Памятник Борцам революции в Саратове. —
Советское искусство, 1926, № 2, с. 62—64
Ш.Юл.
Памятник тов. Бауману. К итогам конкурса. —
Наша газета, 1926, 18 июня
Памятник тов. Т.Нетте. —
Известия, 1927, 8 февраля
Открытие памятника Нетте. —
Труд, 1927, 8 февраля
Памятник Теодору Нетте. —
Вечерняя Москва, 1927, 8 февраля
[Биографическая справка]. —
В каталоге: X выставка АХРР при участии художников других объединений, посвященная десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии
М., 1928, с. 101, 123
В мастерской Б.Д.Королева. —
Рабис, 1929, № 12, 19 марта
Новый памятник В.И.Ленину (в Переславле-Залесском). —
Литературная газета, 1929, 29 июля
Бонч-Бруевич Вл.
Новая скульптура Владимира Ильича Ленина. Памятник В.И.Ленину в Переславле-Залесском. Работы Б.Д.Королева.—
Красная нива, 1929, № 52
Королев Б.Д. [Краткая биографическая справка]. —
В каталоге: Социалистическое строительство в советском искусстве
М., 1930—1931, с. 165
Общество политкаторжан ставит памятник Желябову. —
Литературная газета, 1933, 29 марта
Большевику-подпольщику. —
Советское искусство, 1931, 13 октября
Строев В.
Памятник Бауману. —
Вечерняя Москва, 1931, 30 октября
Строев В.
К открытию монументального памятника Николаю Бауману работы скульптора Б.Д.Королева в Москве на Бауманской площади 31 октября 1931 г. М., Совет рабочих и красноармейских депутатов Бауманского района, 1931
Памятник А.И.Желябову. —
Вечерняя Москва, 1932, 22 мая
Строэв В.
Новий пам'ятник Леніну в м. Луганському. —
Луганська правда, 1932, 18 вересня
Памятник В.И.Ленину в Ташкенте
(по телефону от нашего корреспондента). —
Известия, 1933, 30 октября
Памятник В.И.Ленину в Ташкенте. —
Узбекистанская правда, 1933, 15 ноября

Сидоров А.А.
Борис Данилович Королев. М., 1934
Варшавский Л.
Скульптор Борис Королев. —
Правда, 1935, 11 марта
Рабинович Ю.
Борис Королев. —
Курортная газета, 1936, 12 августа
Цитович А.А.
Памятник В.И.Ленину. —
Правда Востока, 1936, 23 ноября
Шмидт И.М.
Вступительная статья к каталогу: Выставка произведений художников И.Г.Антропова, Б.Д.Королева, В.Ф.Штраниха. Живопись. Скульптура. 50 лет творческой деятельности
М., 1958, с. 15—19
Бубнова Л.С.
Искусство Б.Д.Королева. —
Московский художник, 1958, 16 августа
Иванова М.
Скульптор Б.Королев. —
Искусство, 1958, № 7
Левитин Е.С.
Б.Д.Королев. —
Творчество трех мастеров. Совместная выставка Б.Д.Королева, В.Ф.Штраниха, И.Г.Антропова. —
Советская культура, 1958, 17 апреля
Нейман М.
Чувство пластической формы. —
Творчество, 1958, № 7
Терновец Б.Н.
Б.Д.Королев. [Статья написана в 1940—1941]. —
В сб.: *Терновец В.Н.* Избранные статьи. М., 1963, с. 116—130
Арбитман Э.
Этюды. Саратов, 1964, с. 20—36
Бубнова Л.С.
Б.Д.Королев.
М., 1968
Троицкий Н.
Памятник Желябову. —
Искусство, 1969, № 1
Шмидт И.
Из Ленинианы Б.Д.Королева. —
Искусство, 1970, № 5
Яхонт О.
Мастер монументальной скульптуры. —
Московский художник, 1976, 24 июня
Смирнова В.Ф.
Вступительная статья к каталогу: Выставка работ скульптора Б.Д.Королева (к 90-летию со дня рождения)
Абрамцево, 1977
ГТГ. Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX — начала XX века. Каталог. М., 1977, с. 489—491
Хан-Магомедов С.О.
Живскульптарх. —
Декоративное искусство СССР, 1978, № 5

Светлов И.Е.
Вступительная статья к каталогу:
Выставка скульптуры Бориса Даниловича Королева (1885—1963)
М., 1978
Фомина Н., Яхонт О.
Борис Королев. —
Творчество, 1985, № 12

Словари и энциклопедии

Thieme-Becker
Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler... Bd. XXI.
Leipzig, 1927, S. 320—321
Большая Советская Энциклопедия
Изд. 1-е, т. 34. М., 1937, стб. 338
Краткая художественная энциклопедия
Искусство стран и народов мира. Т. 3. М., 1971, с. 617, 629, 687, 688
Советский энциклопедический словарь
М., 1980, с. 640

Список основных книг, журнальных и газетных статей с упоминаниями Б.Д.Королева

Деятельность отдела изобразительных искусств при НКП. —
Искусство, 1919, № 2, 15 января
Музей живописной культуры. —
Искусство, 1919, № 5, 1 апреля
Конкурс эскизов памятника К.Марксу. —
Вечерние известия, 1919, 16 апреля
Группа скульпторов нового искусства. —
В первом пролетарском музее. —
Искусство, 1919, № 6, с. 3
Штеренберг Д.П.
Отчет о деятельности отдела изобразительных искусств
Наркомпроса. —
Изобразительное искусство. Пг., 1919, № 1, с. 52, 74
Сидоров А.А.
Художественные выставки. —
Творчество, 1920, № 2—4, с. 35
19 выставка ВЦВБ отдела ИЗО Наркомпроса
М., 1920
Работы коллектива живописно-скульптурно-архитектурного синтеза
1919—1920, № 266—300
Umanski Konstantin:
Neue Kunst in Russland. 1914—1919
Potsdam—München, 1920, S. 31, 32, 57, 59, 61, 64
Д.И.М. и *А.А.С.*
[Мельников Д.И., Сидоров А.А.] Что делают русские художники. —
Творчество, 1920, № 11—12, с. 45
ВХУТЕМАС. —
ЛЕФ, 1923, № 2, с. 174
Тугендхольд Я.
«Выставка картин». Заметки о современной живописи. —
Русское искусство, 1923, № 2—3, с. 96
Терновец Б.Н.
Русские скульпторы. —
Искусство. Выпуск 3. М., 1924, с. 46
Федоров-Давыдов
По выставкам. —
Печать и революция, 1925, кн. 5—6, с. 269

Хвойник Игн.
Скульптура и монументы революции. —
Советское искусство, 1925, № 8, с. 36, 39, 40
Тугендхольд Я.
Выставка скульптуры. —
Известия, 1926, 3 апреля
Терновец Б.
Выставка скульптуры. —
Искусство трудящимся, 1926, 27 апреля, с. 6
Хвойник Игнатий
Выставка скульптуры «ОРС». —
Советское искусство, 1926, № 5, с. 71—72
Федоров-Давыдов
По выставкам. Обзор второй. —
Печать и революция, 1926, кн. 4; с. 102, 104
Аранович Д.
Выставка скульптуры. —
Вечерняя Москва, 1927, 26 марта
Райхинштейн М.
Пути современной скульптуры. —
Известия, 1927, 20 апреля
Хвойник Игнатий
Изобразительное искусство в 1926—1927 гг.
Обзор выставочного сезона.—
Советское искусство, 1927, № 4, с. 24, 25
Хвойник Игнатий
Изобразительное искусство. Итоги и перспективы. —
Советское искусство, 1927, № 5, с. 59
Федоров-Давыдов
По выставкам. Обзор третий. —
Печать и революция, 1927, кн. 4, с. 101
Бакушинский А.
Современная русская скульптура. —
Искусство, 1927, кн. 2—3, с. 86, 94
Федоров-Давыдов
Скульптура. —
Печать и революция, 1927, кн. 7, с. 190, 195, 198
Аранович Д.
Десять лет искусства. —
Красная новь, 1927, кн. 11, с. 214, 216, 217
Тепин Я.
Выставка к 10-летию Октября. —
Известия, 1928, 8 января
Тугендхольд Я.
Ленин в искусстве. —
В кн.: *Тугендхольд Я.* Искусство Октябрьской эпохи
Л., 1930, с. 72, 76, 101
Хвойник Игнатий
Юбилейные выставки. Очерк третий
Выставка государственных заказов к 10-летию Октября
Живопись, скульптура, графика, лаки. —
Советское искусство, 1928, № 1, с. 26
Рогинская Ф.
Пути современной скульптуры. К 10-й выставке АХРР.—
Известия, 1928, 3 марта

Тихонова К.
СССР на заграничных выставках. —
Правда, 1928, 20 апреля
Подготовка к юбилею Л.Н.Толстого. —
Вечерняя Москва, 1928, 18 мая
Выставка советского искусства в Нью-Йорке. —
Искусство, 1929, № 3—4, с. 168
Эфрос Абрам
Прогулка по выставкам. Прогулка пятая: у скульпторов. —
Литературная газета, 1929, 25 июня
Бассехес А.
По московским выставкам. Параллели и наблюдения. —
Искусство, 1929, № 5—6, с. 106
Анисимов Ю.П.
Скульптура. —
Краткий путеводитель по Третьяковской галерее. Сост. Л.В.Розенталь
М., 1929, с. 132
Фигнер Вера
Полное собрание сочинений
М., 1929, т. 5, с. 323, прим.
Arkin D. och *Chvojnik I.*
Samtida Konst i Ryssland. Malmö, 1930, s. 42—45
Октябрьские выставки. —
Советское искусство, 1932, 15 июля
Накануне юбилейной выставки «Художники РСФСР за 15 лет» —
Советское искусство, 1933, 8 мая
Вождю «Народной воли». —
Вечерняя Москва, 1933, 16 мая
Перед открытием [юбилейной выставки]. —
Советское искусство, 1933, 20 мая
Исаков С.
Памятник Ленину в порту. —
Ленинградская правда, 1933, 21 мая
Скворцов А.
Смотр советской скульптуры.—
За коммунистическое просвещение, 1933, 27 июня
Первая встреча архитекторов со скульпторами
Отчет о заседании МОССХС 9 февраля 1933 г. —
Искусство, 1933, № 1—2, с. 159
Варшавский Л.
Смотр советского искусства. Две выставки. —
РАБИС, 1933, № 5—6, с. 11
Эфрос Абрам
Наша скульптура. Художники РСФСР за 15 лет. —
Известия, 1933, 11 июля
Перельман В.Н.
Плеяда мастеров. —
Советское искусство, 1933, 14 июля
Фрих-Хар И.Г.
Образы и мастера. Поиски средств выражения. —
Советское искусство, 1933, 20 июля
Слоним И.Л.
Жизнь в камне. Тема и композиция. —
Там же
Андреев В.
Завоевание резца. Скульптура на выставке. —
Советское искусство, 1933, 8 августа

Терновец Б.Н.
15 лет советской скульптуры. —
Искусство, 1933, № 3, с. 156, 160, 162, 170, 173, 174
Ромм А.Г.
Скульпторы старшего поколения
Выставка «Художники РСФСР за 15 лет». —
Искусство, 1933, № 4, с. 185, 190, 198, 199, 200
Советское искусство за 15 лет
Материалы и документы. Составитель И.Ма́ца
М.—Л., 1933
Бассехес А.И.
Ленинианa в скульптуре. —
Искусство, 1934, № 1, с. 6
Ромм А.
Основные тенденции нашей скульптуры. —
Творчество, 1935, № 10, с. 13
Нейман М.
О скульптуре.—
Творчество, 1936, № 2, с. 22
Маслов Б.
Проекты памятника Пушкину. —
Архитектурная газета, 1937, 3 октября
Федоров П.
Пушкин в произведениях советских художников. —
Творчество, 1937, № 3
Бассехес А.И.
Памятник А.М.Горькому. —
Архитектура СССР, 1938, № 12, с. 14
Виноградов Н.Д.
Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве.—
Искусство, 1939, № 1, с. 38—39, 41, 42, 44
Соколова Н.
Заметки о выставке.—
Советское искусство, 1940, 22 сентября
Ромм А.
Выставка московских скульпторов.—
Творчество, 1940, № 11, с. 15
Резолюция III сессии АХ СССР по вопросам теории
и критики советского изобразительного искусства
М., 1949, с. 6
Лебедев П.И.
Советское искусство в период иностранной военной интервенции
и гражданской войны
М.— Л., 1949, с. 67, 139, 144
Бондарь Н.А., Стешин И.Н.
Саратов. М., 1951, с. 68, 69
ГТГ. Советская скульптура (1917—1952)
Каталог. М., 1953, с. 69—70
Нейман М.Л.
Ленинский план «монументальной пропаганды»
и первые скульптурные памятники; *его же.* Скульптура.—
В кн.: История русского искусства. Т. XI: М., 1957, с. 20, 38, 345,
349, 390—392, 610; т. XII: М., 1961, с. 149, 181, 182, 184, 190, 565
Соболевский Н.
Скульптурные памятники Москвы
М., 1957, с. 36—39
История русского искусства

Под общей редакцией Н.Г.Машковцева
Т. II. М., 1960, с. 439
История советского искусства
М., 1961, с. 26, 79, 80
Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов
Материалы, документы, воспоминания. Под общ. ред. П.И.Лебедева
Сост. В.Н.Перельман
М., 1962, с. 238
Куратова И.
Советская скульптура
М., 1964, с. 13, 49, 50
Из истории строительства советской культуры
Москва. 1917—1918. Документы и воспоминания
М., 1964, с. 143, 145, 169, 184, 200, 249, 250, 268
Из бронзы и мрамора
Л., 1965, с. 228.
50 лет советского искусства
Скульптура. Сост. и автор текста Р.Я.Аболина
М., 1967, с. IV
Светлов И.Е.
Советский скульптурный портрет
М., 1968, с. 15—17, 26
Острая Ю.
Письма русских художников.—
Вечерняя Москва, 1969, 3 ноября
Художественные надгробия
М., 1970, с. 21, 49, 89
Валериус С.С.
Скульптура нового мира
М., 1970, с. 99
Агитационно-массовое искусство первых лет Октября
М., 1971, с. 70, 115, 126
Малинин Г.
Памятники и памятные места Саратовской области
Саратов, 1971, с. 44
Историко-революционные памятники СССР
Краткий справочник. М., 1972, с. 84—86
Ассоциация художников революционной России
Сб. воспоминаний, статей, документов. М., 1973, с. 366
Яхонт О.В.
Советская скульптура
М., 1973, с. 58—63, 76—79, 116, 119—120; 2-е изд. М., 1988, с. 11, 23, 38, 44—51, 62—68, 96, 98, 99, 103, 105, 106, 142, 143, 210
Сарабьянов Д.В.
Алексей Васильевич Бабичев
М., 1974, с. 13, 15, 71, 73
Каменский А.А.
Вернисажи
М., 1974, с. 159, 160, 164, 165
Астафьева М.В.
Материалы о московском профессиональном союзе скульпторов-художников.—
ГТГ. Очерки по русскому и советскому искусству
Л., 1974, с. 308, 315, 317, 319, 320, 322
Сидоров А.А.
Первые шаги советского искусствознания (1917—1921).—
Искусство, 1976, № 1, с. 47

Konečný Dušan
Umění veku
Praha, 1977, s. 62
В.И.Ленин и изобразительное искусство
М., 1977, с. 68, 75, 304—306, 317, 320, 324, 331, 335—337, 344—345
Грабарь Игорь
Письма 1917—1941
М., 1977, с. 299
Shadowa Larisa A.
Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910, und 1930.—
Dresden, Verlag der Kunst, 1978, S. 132
Шмидт И.М.
Скульптура.—
Очерки истории советского искусства. 1917—1977
М., 1980, с. 139, 146, 148, 151—163, 164—165, 170
Советское декоративное искусство. Материалы и документы
М., 1980, с. 191
Осмеркин ,
Размышления об искусстве. Письма. Критика
Воспоминания современников
М., 1981, с. 14, 42, 140—143, 149, 157, 206, 218, 383
Москва — Париж. 1900—1930
Каталог выставки. М., 1981, с. 32, 39, 117, 312, 313, 316, 325, 330, 362
Хан-Магомедов С.О.
ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы.—
В сб.: Советское искусствознание'80/2. М., 1981,
с. 338, 340, 345, 346, 348, 350, 353
Московские художники в дни Великой Отечественной войны
М., 1981, с. 409, 414
Хан-Магомедов С.О.
Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа.—
Декоративное искусство СССР, 1982, № 8, с. 37
Турчин В.С.
Монументы и города
М., 1982, с. 142
Луначарский А.В.
Об искусстве. Т. 2
М., 1982, с. 128, 134, 288, 296, 297, 309, 347
Овсянникова Е.Б.
Из истории Комиссии Моссовета по охране памятников.—
Советское искусствознание'81/2. М., 1982, с. 270, 281
Морозов А.И.
К истории выставки «Художники РСФСР за 15 лет»
(Ленинград — Москва, 1932—1935).—
Советское искусствознание'82/1. М., 1983, с. 150
Лапшин В.П.
Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год.—
Советское искусствознание'82/1. М., 1983, с. 330, 340, 350
Chan-Magomedow Selim O.
Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre.
Pionere der sowjetischen Architektur.
Dresden, Verlag der Kunst, 1983, S. 11, 68, 69, 76
Кожевников Р.
Скульптурные памятники Москвы
М., 1983, с. 41—44

Список иллюстраций

21. М.Горький и Р.Роллан. 1950-е гг. Эскиз (№ 445)
Гипс тонированный
Собств. наследников скульптора, Москва
22. Памятник Борцам революции. 1924—1925 (№ 130)
Гранит
Саратов
Фотосъемка Б.Д.Королева
23. Памятник В.И.Ленину в Ташкенте. 1936 (№ 293)
Бронза, гранит, мрамор
Фотосъемка Б.Д.Королева
24. Эскиз статуи раба для памятника А.И.Желябову в «масштабной клети»
25. Статуя А.И.Желябова в «масштабной клети» после увеличения
26. Памятник М.А.Бакунину для Москвы в мастерской. 1919 (№ 66)
Железобетон
Не сохранился
Фотосъемка Б.Д.Королева
27. В.И.Ленин. 1926 (№ 142)
Мрамор
Центральный музей В.И.Ленина, Москва
Фотосъемка Б.Д.Королева
28. Проект фонтана для стадиона в Измайлове. 1938. Эскиз (№ 328)
Гипс
Не сохранился
Фотосъемка Б.Д.Королева
29. Фрагмент экспозиции выставки произведений Б.Королева, И.Антропова, В.Штраниха. 1958
Москва
Фотография
30. Портрет жены. 1934
Рисунок
Частное собрание, Москва
31. Женский портрет (Портрет жены). 1925 (№ 134)
Бронза
ГРМ
Фотосъемка Б.Д.Королева
32 Б.Д.Королев и В.В.Вересаев у проекта и модели памятника А.С.Пушкину для Ленинграда. 1937. Москва
Фотография
33. Б.Д.Королев с собакой. 1920-е гг. Хотьково
Фотография
34. Рабочий 1905 года. 1910
Гипс тонированный
МК РСФСР для ГРМ
Фотосъемка Б.Д.Королева
35. Лабазник. 1910 (№ 20)
Терракота
Местонахождение неизвестно
Фотосъемка Б.Д.Королева
36. Обнаженная мужская фигура (с наклоненной головой). 1910. Этюд (№ 18)
Гипс
Собств. наследников скульптора, Москва
37. Женский портрет (Портрет девочки). 1913 (№ 29)
Гипс
ГРМ
Фотосъемка Б.Д.Королева

38. Портрет неизвестной. 1913. Рельеф (№ 31)
Мрамор
ГРМ
39. Каменная баба (№ 37) и женский торс (№ 38). 1914
Гипс
Собств. наследников скульптора, Москва
Фотосъемка Б.Д.Королева
40. Женская фигура (с наклоненным вправо торсом). 1915
Гипс тонированный
Собств. наследников скульптора, Москва
41. Женская фигура (закрывающая лицо рукой). 1916 (№ 55)
Гипс тонированный
Собств. наследников скульптора, Москва
42, 43. Женская фигура с драпировкой. 1938 (№ 327)
Бронза
ГТГ
44. Обложка журнала «Народный экран». 1918. Эскиз
Гуашь
Частное собрание, Москва
45. Архаическая женская фигура. 1918 (№ 63)
Дерево
Местонахождение неизвестно
Фотосъемка Б.Д.Королева
46. Архитектурная композиция. 1919
Рисунок
Частное собрание, Москва
47. Композиция для агитационных надписей. 1919. Эскиз
Тушь
Частное собрание, Москва
48. Голова. 1921 (№ 87)
Гипс
Частное собрание, Москва
Фотосъемка Б.Д.Королева
49. Саломея. 1922. Эскиз
Рисунок
Частное собрание, Москва
50. Женщина с веером. 1923 (№ 95)
Гипс
ГРМ
Фотосъемка Б.Д.Королева
51. Исполнительница пластических танцев. 1923 (№ 96)
Гипс тонированный
Собств. наследников скульптора, Москва
52. Автопортрет. 1923 (№ 98)
Дерево
ГРМ
Фотосъемка Б.Д.Королева
53. Сидящая натурщица. 1924 (№ 110)
Дерево
ГТГ
Фотосъемка Б.Д.Королева
54, 56. Сидящая женщина за прической. 1924 (№ 117)
Мрамор
ГТГ
Фотосъемка Б.Д.Королева
55. Сидящая женщина за прической. 1924 (№ 118)
Бронза

ГРМ
Фотосъемка Б.Д.Королева

57. Стоящая женская фигура. 1926 (№ 157)
Гипс тонированный
МК РСФСР для ГРМ

58. Портрет Н.Н.Никольского. 1925 (№ 132)
Мрамор
ГТГ
Фотосъемка Б.Д.Королева

59. Проект памятника В.И.Ленину для Тулы. 1925 (№ 135)
Гипс тонированный
МК РСФСР
Фотосъемка Б.Д.Королева

60. Проект памятника В.И.Ленину для Архангельска. 1925
Рисунок
Частное собрание, Москва

61. А.И.Желябов. 1928. Бюст (№ 175)
Дерево
ГИМ

62. Л.Н.Толстой. 1928 (№ 184)
Гипс
Не сохранился
Фотосъемка Б.Д.Королева

63. Портрет И.Е.Хвойника. 1929 (№ 204)
Гипс тонированный
Музей-заповедник «Абрамцево»

64. Л.Н.Толстой. 1930
Бронза
МК РСФСР

65. Н.Э.Бауман. 1931
Глина
Не сохранилась
Фотосъемка Б.Д.Королева

66. Памятник Н.Э.Бауману. 1931 (№ 239)
Бронза, гранит
Москва

67. Портрет К.С.Сараджева. 1931 (№ 240)
Гипс тонированный
МК РСФСР

68. Проект памятника В.И.Ленину для Миллерова. 1931. Эскиз (№ 242)
Гипс тонированный
Собств. наследников скульптора, Москва

69. Проект памятника А.И.Желябову для Ленинграда. 1932
Акварель, тушь
Собств. наследников скульптора, Москва

70. Раб. 1932—1933. Эскиз к проекту памятника А.И.Желябову (№ 263)
Гипс тонированный
Собств. наследников скульптора, Москва

71. Портрет А.М.Горького. 1935. Этюд (№ 284)
Глина
Частное собрание, Москва

72. Памятник А.М.Горькому у ЦПКиО им. Горького в Москве
1937 (№ 316). Гипс тонированный
Не сохранился
Фотосъемка Б.Д.Королева

73. Портрет А.В.Неждановой. 1943 (№ 370)
Бронза
МК РСФСР

74. Идущий. 1943 (№ 371)
Гипс тонированный
Собств. наследников скульптора, Москва

75. Портрет И.И.Анисимова. 1947 (№ 401)
Гипс тонированный
Собств. наследников скульптора, Москва

На обложке:
Вид Часовой башии. Начало 1900-х гг.
Рисунок акварелью на почтовой открытке

Фронтиспис:
Б.Д.Королев. Конец 1950-х гг. Абрамцево
Фотография

Именной указатель

Содержание

Вторая часть

Современники о Б.Д.Королеве

Третья часть

Художественное наследие

Приложение

К-66 **Б.Д.Королев**
Из литературного наследия. Переписка. Современники о скульпторе/Сост. Н.Н.Фомина, О.В.Яхонт.— М.: Советский художник, 1988.— 352 с., ил.
ISBN 5-269-00037-7

Материалы сборника освещают не только творчество известного скульптора Б.Д.Королева (1885—1963), но и художественную жизнь 20—30-х гг. В книгу вошло Учебное пособие по скульптуре.

К $\frac{4903010000\text{-}066}{084(02)\text{-}89}$ 17-89 **ББК 85.133(2)**

Борис Данилович Королев
Из литературного наследия
Переписка
Современники о скульпторе

Вступительная статья, составление и примечания Натальи Николаевны Фоминой, Олега Васильевича Яхонта

Редактор Н.Н.Дубовицкая
Художник Ю.Н.Холодовский
Художественный редактор Н.Г.Дреничева
Технический редактор И.Г.Алексеева
Корректоры Ю.П.Баклакова, З.В.Белолуцкая, Е.Н.Куткина

ИБ № 2132
Сдано в набор 12.11.87
Подписано в печать 23.06.89
А 13300
Формат 60×100/16
Бумага мелованная
Гарнитура шрифта литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 24,42
Усл. кр.-отт. 44,0. Уч.-изд. л. 24,261
Тираж 8000. Зак. 1243
Изд. № 1-297
Цена 2 р. 60 к.
Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а
Типография изд-ва «Советский художник»
129327, Москва, Ленская ул., 28

2р. 60к.

Москва
Советский художник
1989